

Mémoire de licence
Université de Lausanne
Faculté des Lettres

Rey Frédérique
Session de septembre 2007

Sous la direction du professeur
Dr Gaëtan Cassina

Emmanuel Chapelet

(1803-1866)



Autoportrait d'Emmanuel Chapelet

TB
12.851

Médiathèque VS Mediath



1010957837

TD 19 001

2



Remerciements

L'élaboration de ce travail n'aurait pu être menée à bon port sans la bienveillante attention de mon professeur Gaëtan Cassina. Ses conseils avisés, sa critique constructive et son érudition m'ont guidée sans relâche. Qu'il en soit chaleureusement remercié.

J'exprime aussi toute ma reconnaissance à M. Jean-Michel Gard qui a grandement facilité ma tâche, à Mme Julita Beck qui m'a si spontanément aidée par son travail de restauratrice d'art.

Je remercie aussi Mme Gisèle Carron et M. Alain Besse qui ont contribué à l'enrichissement de mon travail en me signalant des œuvres.

Par leur collaboration et leurs compétences, je remercie aussi M. Christophe Valentini, responsable des Biens culturels, M. Raymond Delacoste, président de l'Association du Vieux-Monthey, M. Pierre-Alain Bezat, archiviste, M. Guy-Bernard Meyer, président de l'Association Valaisanne d'études Généalogiques, ainsi que les chanoines du prieuré de Lens, de l'abbaye de Saint-Maurice, du Grand-Saint-Bernard et du Simplon, sans oublier tous ceux qui m'ont ouvert leurs portes quand je les ai sollicités.

Enfin, je ne voudrais pas oublier mon entourage qui par son amour et son amitié m'a toujours encouragée et a toujours cru en moi.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Contexte historique | 3 |
| Un Valais en pleine mutation | 3 |
| Repères biographiques sur Emmanuel Chapelet | 8 |
| Ses commanditaires | 10 |
| L'œuvre de Chapelet | 12 |
| Iconographie de certaines de ses œuvres | 12 |
| Les ex-voto à la chapelle du Pont de Monthey | 12 |
| Les tableaux d'autel de Saint Joseph | 16 |
| Les tableaux d'autel de saint Antoine | 20 |
| Les différentes représentations de la Vierge | 25 |
| Les portraits | 31 |
| L'art du portrait au XIX ^e en Valais | 31 |
| Caractéristiques des portraits de Chapelet | 32 |
| Etude du vêtement et des accessoires | 37 |
| Les paysages et les gravures | 40 |
| Documents historiques | 40 |
| Style de l'œuvre de Chapelet | 43 |
| Etude des modèles et des influences dans les tableaux religieux | 43 |
| Définition de son style | 48 |
| Evolution de son style | 53 |
| Son maître Anton Hecht | 55 |
| Présentation et biographie d'Anton Hecht | 55 |
| Caractéristiques stylistiques de Hecht | 57 |
| Affinités et divergences de style entre Hecht et Chapelet | 58 |
| Comparaison avec d'autres peintres | 61 |
| Melchior Paul von Deschwanden | 61 |
| Lorenz Justin Ritz | 63 |
| Félix Cortey | 64 |
| Emile Vuilloud | 66 |
| Conclusion | 68 |
| Annexes | 70 |
| Localisation et chronologie des œuvres de Chapelet | 70 |
| Technique de l'œuvre de Chapelet en collaboration avec la restauratrice Julita Beck | 75 |
| Le portrait d'Etienne Bagnoud au prieuré de Lens | 75 |
| Le portrait de Stanislas Darbellay au prieuré de Lens | 79 |

| | |
|---|-----------|
| Le tableau d'autel de saint Joseph à l'église de Lens | 81 |
| Le portrait de Pierre-Joseph Rausis à l'hospice du Simplon | 82 |
| Le portrait de Théodore Genoud au prieuré de Lens | 84 |

Contexte historique

Un Valais en pleine mutation

Si vouloir tracer la biographie du peintre Emmanuel Chapelet s'avère impossible, les archives consultées ne mentionnant avec certitude que la date et le lieu de son décès (Monthey 1803-Monthey 1866), il est par contre plus intéressant d'essayer d'insérer son parcours artistique dans l'histoire mouvementée du Valais, et surtout du Bas-Valais d'où il est issu, en cette première moitié du XIX^e siècle.

En effet, tenter de cerner l'œuvre d'un peintre – ou d'un artiste en général –, c'est d'abord comprendre l'esprit d'une époque, le contexte historique d'un lieu, les aspirations d'une population. L'identité, la singularité de chacun n'est-elle pas en partie tributaire de son contexte de vie ? Et Emmanuel Chapelet ne saurait y échapper. Les indices nous seront donnés par le peintre lui-même à partir de son travail (sujets traités, dates, lieux) mais, ce qui frappe d'emblée, c'est le rôle incontestable qu'a dû jouer le monde religieux, et plus particulièrement la Congrégation religieuse du Grand-Saint-Bernard et ses paroisses, sur sa production artistique. Prieurés, églises, chapelles isolées, sacristies, maisons religieuses ou particulières, réduits encombrés... n'ont pas fini de nous restituer le travail patient d'un peintre tout dévoué à célébrer surtout les saints les plus souvent invoqués dans une région précise et leurs dignes représentants laïcs et religieux, sans oublier le monde bourgeois dans lequel il va baigner et dont les portraits nous restitueront les personnages les plus illustres.

La période valaisanne qui court de 1803 à 1866 – et qui correspond à la vie du peintre – est une époque d'effervescence, de revendication, d'agitation. Le siècle des Lumières en France et la Révolution qui s'en est suivie expliquent le profond tournant qui s'opère en Valais. Progressivement les esprits s'ouvrent vers d'autres perspectives, la pensée se fait plus critique même dans les vallées plus reculées, la population valaisanne ose s'affirmer davantage et revendiquer des libertés et des droits auxquels elle aspire. D'une manière générale, se développe une vision de la société politique et civile à construire, qui se traduit par la diffusion de conceptions nouvelles et par l'élaboration de programmes qui susciteront réticences et conflits mais participeront au renouveau de l'histoire valaisanne.

Au départ des Français, en 1813, s'ouvre une période de conflits internes pour la redéfinition des rapports entre les différentes parties du pays après quinze années de cohabitation forcée. Jaloux de son indépendance, le Haut-Valais prône un retour à l'Ancien Régime, tandis que le Bas-Valais joue la carte helvétique. Le Centre se divise. D'échec en échec, les négociations s'enlisent et les positions antagonistes se cristallisent.

La nouvelle Constitution est adoptée en 1815, elle déclare le Valais Etat libre. Cependant, elle n'apparaît pas comme une charte fondamentale, mais comme un pacte qui doit éviter au pays de sombrer dans l'anarchie¹. Au terme de cette nouvelle loi, ne sont reconnus citoyens que ceux qui sont, ou se feront à l'avenir, recevoir bourgeois ou communiens.

Ainsi, sous le régime de la Restauration, le peuple valaisan n'est pas une entité politique constituée.

Sur le plan économique et social, le Valais traverse une période de marasme. Au début du XIX^e siècle, l'agriculture suffit à peine à subvenir aux besoins de la population valaisanne et l'agriculture n'est pas soutenue par le gouvernement. Néanmoins, quelques petites entreprises commencent à se développer autour de l'exploitation et de la transformation de la matière première locale. Ainsi, dans le fief de Chapelet, se développe la verrerie de Monthey, dirigée par Jean Trottet, venu d'Arbusigny en Savoie avec la famille Contat au début du siècle suivie notamment de moulins, de scieries, de deux tanneries, d'ateliers mécaniques, d'une manufacture de tabac, d'une brasserie, d'une teinturerie²... A Sion, on trouve, entre autres, les imprimeries sédunoises des Calpini. Les traces de cette classe naissante de bourgeois vont nous être conservées grâce aux portraits d'Emmanuel Chapelet. On retrouve entre autres les portraits de Jean Trottet, de sa femme Thérèse et de Jacques Calpini³.

Toutefois, cette amorce d'activité industrielle ne doit pas faire oublier la situation très précaire du peuple. Les transformations économiques sont lentes, laborieuses malgré certaines tentatives courageuses ; ainsi, des commerçants de Monthey, Saint-Maurice et Vouvry développent un véritable plaidoyer en faveur de la liberté du commerce et de l'industrie. La précarité des conditions de vie pousse alors les valaisans à s'expatrier, tel le peintre Joseph Brouchoud (1815-1892), peintre de « l'école » bagnarde et contemporain de Chapelet, qui

¹ Jean-Henri Papilloud, « Le creuset révolutionnaire », in *Histoire du Valais*, tome 3, *Annales Valaisannes* 2001-2002, pp. 508-510.

² Virginie Balet, *La Verrerie de Monthey 1824-1933*, éditions Faim de siècle, Fribourg, 2005, p. 29.

³ voir catalogue portrait de Jacques Calpini et de la famille Trottet.

quitte le Valais avec sa famille pour s'installer en Amérique du Nord⁴. L'émigration vers les pays d'outre-mer commence donc à offrir une réponse au paupérisme.

En créant un compromis entre la tendance réactionnaire du Haut-Valais et les aspirations du Bas-Valais, la Constitution de 1815 porte en germe les troubles qui vont agiter le canton dans la première moitié du XIX^e siècle. Les revendications vont se cristalliser autour du combat du Bas-Valais en faveur de l'égalité des droits et des aspirations des élites bourgeoises à une reconnaissance politique et à une amélioration de leur situation économique qui pousse insensiblement la population à se rebeller contre les nantis. Les tensions s'étendent à une partie importante du Bas-Valais ; c'est dans ce contexte que le mouvement libéral émerge et se structure⁵. Dès la fin des années 1820, les libéraux sont à la tête de deux dizains, Monthey et Martigny, et exercent une influence croissante dans cinq autres. Les partisans se recrutent en particulier dans les agglomérations du Bas-Valais parmi les intellectuels et les professions indépendantes : avocats-notaires, artisans, commerçants, officiers.

Pour faire face aux aspirations des nouvelles classes de « notables » à entrer dans le jeu démocratique, la Diète entreprend de doter le canton d'une nouvelle loi électorale, connue sous le nom de loi organique, en 1826. La liste des candidats suit une hiérarchie stricte et accorde la préséance aux aristocrates, aux grand magistrats, puis aux avocats et aux notaires, enfin aux petits bourgeois enrichis, le type même de clientèle qu'Emmanuel Chapelet va portraiturer. Citons le conseiller d'état François-Xavier de Cocatrix (fig. 17), Jean-Joseph Torrent, président de Monthey, (fig. 115) ou encore l'homme de loi, Maurice Gaillard, notaire à Orsière. (fig. 9)

Ces élections vont alors perpétuer une politique de clans. D'abord latent, le mécontentement se mue en insurrection à caractère local ; des arbres de la liberté sont plantés à Monthey en 1826. Chapelet a alors vingt-deux ans. En mai-juin 1831, une tentative de révolte se dessine dans les dizains de Martigny, d'Entremont et de Saint-Maurice; en quelques jours, le Bas-Valais se couvre d'arbres de la liberté. Toutefois, cette rébellion ne conduit guère qu'à un vaste aménagement du système électoral et va préluder à une remise en cause du régime de 1815. Et, comme fréquemment, l'imagination populaire, qui a besoin de héros pour entretenir

⁴ *Joseph Brouchoud 1815-1892 Peintre de l'école bagnarde*, Commune de Bagnes, centre de recherches historiques de Bagnes, Imprimerie Pillet, Martigny, 1984, p. 31.

⁵ J.-H., Papilloud, « Le creuset révolutionnaire », in *Histoire du Valais*, tome 3, Sion, Société d'histoire du Valais romand, Annales Valaisannes, 2001-2002, pp. 521.

sa flamme, trouve un champion de la liberté en la personne de Pierre-Maurice Rey-Bellet, surnommé le « Gros-Bellet ». Il joua un rôle de premier plan dans les événements qui préparèrent l'indépendance du Bas-Valais. En s'opposant ouvertement, le 8 septembre 1790, au gouverneur Hildebrand Schiner, en osant attenter à la personne de ce seigneur, ce paysan ordinaire de Val-d'Illiez devient une figure emblématique d'une rébellion possible. Pas étonnant alors que dans les années qui vont suivre, on continuera à évoquer son nom et ainsi à bâtir sa légende. Emmanuel Chapelet ne pouvait rester insensible à ce personnage. Le portrait qu'il va en faire dans les années 1830 nous le montre dans la force de l'âge, solide, calme et posé ; pipe ouvragée à la main, gibus sur la tête, habit de notable ou du dimanche⁶... (fig. 13) L'ensemble dégage une idée de force tranquille et d'autorité alors même qu'en réalité l'homme est discret et « passera le reste de sa vie comme un humble paysan, sans jamais exercer de fonction officielle dépassant les frontières de sa commune »⁷.

Une profonde scission s'opère entre le Haut-Valais, farouchement opposé à toute modification du statu quo, et le Bas-Valais, favorable à un projet qui satisfait ses aspirations libérales. Le Bas-Valais veut réviser la constitution en vue d'introduire la représentation proportionnelle par dizain. En 1833, la Diète est saisie d'une pétition des dizains d'Entremont, de Saint-Maurice et de Monthey.

Les antagonismes s'aggravent entre libéraux et conservateurs, entre Bas-Valais et Haut-Valais, et débouchent sur un conflit inévitable. Les libéraux cherchent donc à se concentrer sur un programme cohérent dans le but d'établir un Etat moderne.

Le Valais est au bord de la guerre civile. Les Bas-Valaisans prennent les armes contre les communes réfractaires du dizain de Monthey, Val-d'Illiez et Troistorrents. En 1840, un conflit général est déclenché qui se solde par la défaite des Hauts-Valaisans. En dehors de cette tourmente, Emmanuel Chapelet, alors âgé de trente-six ans, exécute des commandes pour deux retables à La Sage et une *Descente de Croix* peint en 1840 à la chapelle Chavalet de Champéry. Ce conflit ne semble donc pas avoir freiné son activité artistique.

En 1844, Chapelet n'a exécuté qu'une seule commande : un devant d'autel à l'église des Capucins à Saint-Maurice. On retrouve sa trace en pays fribourgeois où il exécute deux tableaux d'autel, un destiné pour l'église de Surpierre, et une autre commande pour l'église de

⁶ voir catalogue portrait de P.-M. Rey-Bellet.

⁷ Antonietti, Thomas, Moulin, Alexandra, 1798 : *La révolution en Valais*, Sion, Imprimerie Constantin SA, Musées cantonaux du Valais, 1998, p. 104.

Courtion. Ce sont les rares tableaux d'autels de l'on connaît de la main de Chapelet dans le canton de Fribourg, avec celui d'Überstorf qu'il réalisera treize ans plus tard, en 1857. Cela reviendrait-il à dire que le peintre ait pu momentanément s'exiler dans le canton de Fribourg et trouver des commandes sur place, dans le but d'échapper aux conflits qui secouaient fortement le Valais? Il est nécessaire de ne pas perdre de vue la situation d'ensemble. Le canton de Fribourg est pris également dans la tourmente de l'époque puisque lui aussi a adhéré au Sonderbund qui réunit les cantons catholiques. Bien plus probable le fait que, Emmanuel Chapelet, fortement lié à la Congrégation du Saint-Bernard qui détenait nombre de biens et de droits en dehors des frontières strictement valaisannes, ait pu alors bénéficier de recommandations.

Il est nécessaire ici de mentionner que, à l'époque qui nous intéresse, à savoir celle qui correspond à la vie du peintre, la Congrégation du Saint-Bernard sera au cœur des bouleversements politiques et religieux qui secouent le Valais dans la première moitié du XIX^e siècle surtout. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer à l'étude de la vie de la prévôté et de ses dépendances que lui consacre Gilbert Coutaz. L'existence même de la Maison du Grand-Saint-Bernard est menacée après la politique favorable de Napoléon, intéressée par l'importance stratégique et économique des cols ; luttes politiques empreintes d'anticléricalisme ; dettes, frais de guerre, difficultés financières après la défaite des troupes alliées lors des guerres du Sonderbund ; ingérences de l'Etat dans les affaires internes, sécularisation, confiscation de biens... Que de tumultes avant que les relations entre l'Eglise et l'Etat ne se normalisent à partir de 1857⁸.

Quant à la situation générale du Valais, la défaite sans appel du Sonderbund entraînent de multiples conséquences. Le canton se voit imposer un régime à tendance radicale mais surtout les forces progressistes ont les coudées franches. Quoi qu'il en soit, la « révolution » de 1847 se résume surtout à une révolution de notables, une petite bourgeoisie d'offices et d'affaires bas-valaisanne se substituant à une aristocratie propriétaire foncière alliée au clergé. En 1848, une nouvelle constitution est votée, mais il faudra attendre 1874 pour que la nouvelle Constitution joue un rôle important dans l'histoire du Valais. En effet, les lois qui en découlent obligent le canton à se moderniser malgré lui; elle l'arriment de force à la Suisse⁹.

⁸ Coutaz, Gilbert, *Les chanoines réguliers de Saint-Augustin en Valais, le Grand Saint Bernard, Saint-Maurice d'Agaune, les prieurés valaisans d'Abondance*, Helvetia Sacra, section 4, les ordres suivants la règle de Saint-Augustin, volume 1, Bâle, Helbing et Lichtenhahn, 1997, pp. 83-89.

⁹ Papilloud, Jean-Henri, « Le creuset révolutionnaire », in *Histoire du Valais*, tome 3, Sion, Société d'histoire du Valais romand, Annales Valaisannes, 2001-2002, pp. 566-594.

Repères biographiques sur Emmanuel Chapelet

Espérer vouloir mettre à jour dans les détails la vie d'Emmanuel Chapelet est illusoire tant il est vrai qu'il ne nous a pas laissé de traces dans les archives publiques judiciaires et foncières du district de Monthey, sa ville d'origine, pas plus que dans les protocoles communaux, ni dans les archives des différentes paroisses où le peintre a exécuté des tableaux. Il est pourtant vraisemblable que certaines pièces existent dans des archives privées, mais elles sont, pour l'instant, restées muettes.

On peut d'ailleurs se poser la question de savoir pourquoi les archives sont si lacunaires ; les événements de l'époque n'ont probablement pas eu une quelconque influence sur la conservation des documents concernant le peintre. Il n'était pas un politicien, on ne lui connaissait en tout cas aucun parti pris, aucune réelle compromission envers telle ou telle faction ou ténor politique du moment. Les troubles politiques qui ont secoué le Valais ne permettent pas non plus d'expliquer la disparition d'archives dans les paroisses.

Signalons que l'*Armorial valaisan* mentionne deux patronymes *Chapelay*, *Chapelet* ou *Chappelet* ; cet ouvrage nous renseigne donc sur la famille du peintre.

Le premier patronyme est originaire de Champéry, remontant à un certain David, originaire des Ormonts, qui se fixa au XVII^e siècle à Champéry. Cet ouvrage mentionne un patronyme Chapelet où l'on apprend que cette famille est originaire de Salvan. On peut en déduire qu'il s'agit de la famille d'Emmanuel Chapelet, puisque son grand-père paternel, Pierre-Antoine Chapelet, tout comme son père, Emmanuel Chapelet, sont nés à Salvan¹⁰.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, une branche est établie à Saint-Maurice; une autre est signalée à Martigny de 1619 à 1818.

Enfin, une troisième branche se fixa à Saint-Maurice où Pierre-Antoine, le grand-père paternel, fut reçu bourgeois en 1754, puis son neveu Jean-Joseph en 1786.

A la maison de commune de Salvan et à l'hôtel de ville de Saint-Maurice se trouvent deux peintures représentant ces écussons de la famille Chapelet¹¹.

¹⁰ Voir annexe l'arbre généalogique de la famille d'Emmanuel Chapelet.

¹¹ Voir en annexe l'armoirie de la famille Chapelet.

Emmanuel Chapelet, fils d'Emmanuel Chapelet et de Véronique Crépin, originaire de Troistorrent, est né à Monthey le 12 juillet 1803. Il meurt dans cette même ville soixante-trois ans plus tard, le 22 décembre 1866. Sa profession, *pictor*, est clairement mentionnée à la fin du registre¹². Le lieu d'origine du peintre est inscrit en lettres minuscules sur un des deux retables de l'église de Surpierre, apposé à côté de la signature du peintre : E. Chapelet de Monthey Valais.

Ses parents se sont mariés à Monthey le 30.04.1802. Son père décéda quelques années plus tard, à Monthey, le 24.11.1809, alors que le petit Emmanuel n'était âgé que de six ans. Quant à sa mère, elle naquit le 12.12.1784 à Chemex et décéda également à Monthey, le 30.05.1840. L'ascendance de sa mère a pu être retracée jusqu'au XVII^e siècle. Les dates de naissance, de mariage et de décès de ses grands-parents maternels, Joseph-Antoine Crépin et Pétronille Renaud, sont signalées pour la plupart à Troistorrent, comme ses arrière-grands-parents. La famille Crépin provenait exclusivement de Troistorrent.

Le peintre a épousé Julie Peillex, fille de François Peillex et de Françoise Billoud, née le 14. 6. 1805 à Abondance et décédée le 6.12.1869 à Choëx. Le couple a eu deux enfants : Alphonse et Zoé née le 7.11.1833 à Monthey et décédée le 15.5.1894 dans cette même ville. Cette dernière a épousé dans cette même ville un architecte du nom de Gabriel Lambert, né le 13. 9. 1826 à Sancerre, mort après 1871. Le mariage eut lieu le 1.8.1857. De formation inconnue, le mari de Zoé s'établit à Monthey dès le 31.3.1857 comme « architecte attaché aux chemins de fer du Valais »¹³. Originaire de Sancerre (département du Cher), il est né le 13 décembre 1826¹⁴. Le couple a eu trois enfants. Ces derniers, à leur tour, n'ont pas laissé de descendance. Il n'y a donc plus de descendance Chapelet actuelle. Quant au fils d'Emmanuel Chapelet, Alphonse, il naquit le 26.9.1830 à Monthey et décéda la même année que le peintre, dans la même ville, le 22.8.1866. Hormis ces deux dates, on ne trouve pas de trace de son fils.

¹² Archives cantonales de Sion (AEVS), registre paroissial (Rp).

¹³ A Saint-Maurice en 1858, puis retour à Monthey. Abords de l'église abbatiale de Saint-Maurice (1860 ; après remaniement néogothique de l'extérieur ?). Avant-projet pour l'Hôtel de ville de Martigny (vers 1860). Plans néo-Renaissance pour le casino de Sion (1862). Avant-projet pour la Grenette de Sion (1865). Unique ouvrage existant attesté : Vernayaz, ancien Grand Hôtel des Gorges du Trient (1870-71), actuel bâtiment administratif de la Lonza SA.

Architecte éclectique, privilégiant le néoclassicisme teinté de néo-Renaissance dans ses projets civils, le néogothique en relation avec l'église de l'Abbaye de Saint-Maurice. Souvent consulté, en raison vraisemblablement de ses compétences.

¹⁴ Rucki, Isabelle, Huber, Dorothee, *Architektenlexikon des Schweiz 19. 20. Jahrhundert*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1998, p. 331.

En 1829, 1837, 1846 et 1850, Emmanuel Chapelet est mentionné avec toute sa famille dans les volumes du recensement de Monthey¹⁵.

De portée bien modeste, une anecdote sur cet artiste nous est également parvenue par voie de presse : dans son atelier, chauffé avec un poêle à bois, il aurait échappé de peu à la mort par asphyxie... E. Chapelet est encore signalé à Nyon, en 1827, à l'âge de vingt-quatre ans, comme élève du peintre lucernois Antoine Hecht (1786-1837), spécialisé dans les sujets religieux et le portrait¹⁶.

Ainsi, même si certains fragments de la biographie d'Emmanuel Chapelet ont pu être retrouvés, ils restent bien fragmentaires. La vie du peintre demeure parmi les moins bien documentées du XIX^e siècle. Mais l'essentiel réside dans son œuvre, elle est bien là, concrète, solide ; la priorité doit lui être accordée.

Sans en faire une liste exhaustive, contentons-nous à présent de suivre Emmanuel Chapelet dans les différents lieux où l'on retrouve sa trace puisqu'il nous lègue, à chaque fois, une œuvre dûment signée et datée. Ainsi, la vie d'un peintre itinérant s'esquisse, elle suit en partie les chemins empruntés par la Congrégation du Saint-Bernard elle-même.

Ses commanditaires

On peut se poser la question sur l'existence de ses commanditaires. En effet, parmi toutes ses œuvres, on peut constater un grand nombre de tableaux d'autels et quelques portraits d'ecclésiastiques dont tous les modèles se rattachent à la maison hospitalière du Grand-Saint-Bernard.

Emmanuel Chapelet était donc tributaire de l'influence, religieuse, spirituelle, intellectuelle qui rayonnait de cette congrégation.

Le rôle des chanoines est considérable à l'époque, leur influence prépondérante. Une communauté de Frères va se regrouper autour d'une maison d'accueil désormais nommée *Hospice* et confiée à la protection de Saint-Nicolas de Myre, d'où l'appellation *Congrégation des Saints Nicolas et Bernard de Mont-Joux*.

¹⁵ Archives cantonales de Sion (AEVS). Signalons que dans ces volumes, l'année de naissance du peintre subit quelques approximations, puisqu'elle varie entre 1804 et 1802, alors qu'il est né en 1803.

¹⁶ Rivier, May, *L'Eglise paroissiale de Monthey et la Cure*, Lausanne, 1994, p. 25.

Au cours des siècles, cette communauté va essaimer sur les deux versants du col et bien au-delà à la ronde. Le propos, ici, n'a aucune prétention historique, mais il suffit d'évoquer le Piémont, la Savoie, Fribourg, Lens, le Simplon... pour se rendre compte de l'extension de la communauté. Leur répartition géographique est révélatrice ; l'importance géopolitique du Grand-Saint-Bernard explique pourquoi c'est avant tout le long des axes de transit nord-ouest et sud-est que l'hospice développe sa mainmise. C'est là aussi que se concentre l'essentiel de la production artistique d'E. Chapelet. Les églises de Martigny, Sembrancher, Orsières, Liddes, Bourg-Saint-Pierre bordent la rampe d'accès septentrional, l'église de Lens construite sur une terrasse domine la vallée. De même à l'autre extrémité du diocèse, là où la vallée s'ouvre sur le Léman, dans le Chablais, l'extension y est remarquable. On retrouve des dépendances de l'hospice aux points névralgiques d'importants axes que ce soit du côté de Lausanne ou en terres fribourgeoises. Sur le versant méridional du Grand-Saint-Bernard, le long de la route conduisant du sommet du col à la ville d'Aoste, l'hospice possède le patronage de plusieurs églises et d'importantes dépendances. De même sur les routes de Savoie. Cette prise de conscience de l'importance du rôle joué par la Congrégation permet de mieux cerner le travail d'Emmanuel Chapelet.

Cependant, il est impossible de savoir de quelle manière il était contacté par des ecclésiastiques désireux de lui confier une tâche. Pourtant, si un travail donne satisfaction, voire suscite l'admiration, il est fort à parier qu'une réputation se construise vite. Que l'on fasse alors appel à ses talents semble aller de soi; qu'on l'ait recommandé semble vraisemblable. Ainsi s'expliqueraient les innombrables activités de Chapelet dans le cadre même des églises dépendant de la Congrégation du Saint-Bernard, tout comme les portraits des prévôts successifs de la communauté, tel E. Bagnoud, J.-P. Genoud, P.-J. Rausis, l'abbé Dumoulin, A. Métrailler, J.-N. Favre, S. Darbellay, T. Genoud, ou encore L.-A. Luder, pour n'en citer que quelques-uns. D'ailleurs, datant de 1821, une lettre du curé de Berne offrant les services du peintre Menteler au curé Biselx de Vouvry nous a été conservée¹⁷. Ce document est un parfait témoignage sur la manière dont les peintres travaillent et voyagent en fonction des lettres de recommandation dont ils font l'objet. On ose en déduire que ce fut le cas pour Chapelet¹⁸.

¹⁷ Cassina, Gaëtan, Giroud, Charles, *L'église Saint-Hippolyte de Vouvry*, Vouvry, Commune de Vouvry, 1980, p. 71.

¹⁸ Mons. Menteler, peintre catholique de Zoug, domicilié à Berne, auteur du tableau représentant la descente du S. Esprit dans l'église des Jésuites à Brigg d'apprendre par M. Galli, marchand d'ornements d'église, vous vouliez bien lui confier la peinture d'un ou de plusieurs tableaux d'autel de votre église. C'est pourquoi il me

Dans cette lettre, on remarquera que des indications telles que « peintre catholique », « envoyer de suite une esquisse », « prix qu'il fait » sont mentionnées et nous éclairent sur certaines exigences ou sur des démarches habituelles probables.

L'œuvre de Chapelet

Iconographie de certaines de ses œuvres

Ainsi, les artistes locaux, à l'instar d'Emmanuel Chapelet, ne subsistent que grâce à la peinture de commande, que seules l'Eglise et l'aristocratie, relayées en partie par la bourgeoisie, sont en mesure d'assurer. Ainsi, en dehors de la peinture religieuse et de l'art domestique, quasi exclusivement limité au portrait, il n'y a pas ou peu de peinture en Valais. Les artistes valaisans sont alors encore considérés comme des artisans et c'est par ce biais qu'il faut d'abord approcher l'art d'Emmanuel Chapelet qui s'inscrit dans celui de son temps et de son pays.

Parmi l'importante production des tableaux religieux d'Emmanuel Chapelet conservés pour la plupart dans les églises, il n'a pas été possible de les analyser un à un. C'est pourquoi un choix a été apporté en fonction des thèmes iconographiques le plus souvent représentés par le peintre. Ses toutes premières œuvres retrouvées vont aussi faire l'objet d'analyse.

Les ex-voto à la chapelle du Pont de Monthey

Les premières œuvres du peintre ont été réalisées à Monthey, sa ville natale. Parmi celles-ci, signalons trois ex-voto, un de 1822, un second non daté, et un troisième de 1835, tous trois localisés à la chapelle du Pont de Monthey. Ainsi, de 1822 à 1835, soit de dix-neuf à trente-deux ans, Chapelet ne semble pas être sorti du périmètre de Monthey sur le plan artistique.

charge de vous prier de lui faire connaître le sujet que vous avez choisi pour l'un ou l'autre de ces tableaux et la grandeur qu'ils devraient avoir. Il se fera un devoir de vous envoyer de suite une esquisse pour la soumettre à votre jugement, avec le prix auquel le tableau viendrait. Je puis vous assurer d'avance que vous serez content de son travail. Tous les ouvrages qu'il a fait jusqu'ici, ont obtenu l'approbation générale des premiers connaisseurs. Quand aux prix qu'il fait, ils sont aussi raisonnables qu'on peut le prétendre.

Le peintre était alors âgé de dix-neuf ans seulement lorsqu'il réalisa cette toute première œuvre connue, c'est dire la longévité de sa carrière, puisqu'il exécutera encore le retable de Vollèges l'année de sa mort, en 1866. On lui connaît donc une carrière picturale de quarante-quatre ans, qui ne semble pas s'être interrompue, puisque on a pu régulièrement relever des œuvres signées et datées de sa main.

Consacrée à Notre-Dame de l'Annonciation, la chapelle du Pont fut érigée en 1775. La dévotion à Notre-Dame du Pont était forte, preuve en est les nombreux ex-voto de la chapelle, en plus de ceux d'Emmanuel Chapelet¹⁹.

Sur la paroi latérale de la chapelle du Pont, à droite en entrant, se trouve un tableau de petit format, le toute première œuvre localisée de Chapelet. Elle est signée et datée en bas à droite : « ex-voto 1822 Chapelet pinxit » Signalons que par la suite, dans la plupart des cas, le peintre va conserver cette manière de signer ses peintures.

Art populaire par excellence, cet ex-voto exécuté dans un style naïf et malhabile – l'artiste n'a que dix-neuf ans – représente, dans la partie inférieure, à gauche, une femme vêtue de noir, agenouillée, les mains jointes. La Vierge Marie se tient en face, reconnaissable à ses vêtements rouges et bleus. Dans le registre supérieur, à droite, l'ange Gabriel fait une salutation à Marie ; il tient un lys dans sa main gauche, symbole de pureté. (fig. 40)

Le deuxième ex-voto n'est pas signé ; par contre, la date de 1835 est visible dans la partie inférieure gauche. Même si la signature du peintre manque, on peut tout de même relever les mêmes caractéristiques stylistiques et techniques que le premier. On peut alors affirmer qu'il s'agit bien d'un ex-voto exécuté de la main de Chapelet.

Une femme est alitée dans un lit à baldaquin, deux autres femmes agenouillées lui font face, une toute de noire vêtue et l'autre avec un vêtement bleu et une coiffe du pays. Outre les vertus de fraîcheur et de ferveur, l'ex-voto devient un document social incomparable qui en dit long sur la condition des « petites » gens d'autrefois.

Dans le registre supérieur, la Vierge Marie contemple la scène, drapée dans ses vêtements bleus et rouges. (fig. 56)

Le troisième ex-voto représente une femme en habits traditionnels ; elle tient un chapelet dans ses mains et se recueille devant un homme alité. Bien que la scène ressemble fortement à celle citée précédemment, on ne peut l'attribuer à Chapelet avec certitude. En effet, on ne retrouve

¹⁹ Parvex, Maurice, « Les chapelles de Monthey après 1700 », in *Pages montheysannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 16, 2007, pp. 29-30.

pas les caractéristiques techniques et stylistiques du peintre. De plus, il s'agit du seul ex-voto de la série présentant un vernis beaucoup plus mat. Il sera alors plus sage de l'écarter de la production de Chapelet.

A l'inverse, le quatrième ex-voto peut à nouveau être attribué au peintre de façon certaine, bien que sa signature fasse défaut. C'est le plus grand ex-voto de cette série. Il est daté de 1834, dans la partie inférieure, au milieu. Une femme vêtue de noir est représentée assise sur un banc ; elle est vêtue de l'habit du pays ou de l'époque. Un peu plus haut, dans la partie supérieure du tableau, la Vierge qui porte son Enfant la contemple, les paupières baissées. (fig. 152)

L'ex-voto, du latin *ex-voto suscepto*, suivant le vœu fait, est une prière, un cri qui a été entendu, une demande qui a été exaucée. La foi de celui ou de celle qui humblement a osé confier soucis et misères s'exprime également par l'image qui raconte à tout le monde combien grande est la miséricorde divine. C'est un véritable signe, un témoignage authentique, basé sur des faits qui ont marqué profondément l'existence de qui les a fait immortaliser²⁰. En effet, l'un des éléments fondamentaux de l'ex-voto est la représentation de celui ou de celle à qui l'on a demandé d'intercéder. Dans le cas qui nous intéresse ici, c'est la Vierge Marie qui est sollicitée à chaque fois. Notons que la paroisse catholique de Monthey est dédiée à l'Immaculée Conception et la chapelle du Pont à l'Annonciation.

Généralement située dans la partie supérieure du tableau, l'image vénérée est séparée du reste par un banc ou un ourlet de nuages. Les patronages ou les vocables connaissent dans leur représentation iconographique de nombreuses variantes. Même si la chapelle est dédiée à un patron déterminé, l'on peut y trouver des ex-voto qui portent un autre vocable, mais généralement l'artiste s'inspire souvent de l'image sainte qui trône sur l'autel de la chapelle devant lequel l'on vient faire son vœu.

La partie supérieure de l'image votive, considérée par rapport à la partie inférieure, nous amène à faire les distinctions suivantes : ou bien elles sont juxtaposées sans souci d'unité entre elles, ou bien naît entre les personnages célestes et terrestres une relation qui se traduit par gestes. Cette relation peut quelquefois être établie par personne interposée, le saint patron de celui qui prie ou fait un vœu joue alors le rôle d'intermédiaire.

²⁰ Andereg, Klaus, Wyder, Bernard, *Ex-voto du Valais, Walliser Votivbilder*, Manoir de Martigny, exposition du 24 juin au 16 septembre 1973, Martigny, Manoir, 1973, p. 89.

La coutume des tableaux votifs remonte à l'antiquité et la *Légende dorée* relate l'histoire de ces chevaliers qui, après une naissance ou une victoire, marquent leur reconnaissance par une fondation pieuse. Les ex-voto reprennent sur un mode populaire la lignée des donateurs agenouillés. L'artiste osait confronter l'homme prosterné au pied de la divinité hiératique, frontale et gigantesque.

Les siècles marquent peu de différences dans l'iconographie. L'artiste se réfère à des modèles anciens et vénérés. Ainsi, la composition des ex-voto diffèrent peu entre eux²¹. En effet, le peintre d'ex-voto ne dispose pas d'une grande autonomie pour varier la composition de son tableau. Travaillant sur commande et d'après des recettes éprouvées, il n'a pas beaucoup d'espace où laisser libre cours à son imagination.

En Valais, mille deux cent œuvres environ forment encore une vivante chronique des malheurs et des espoirs d'un peuple qui a ainsi traduit sa foi et sa reconnaissance. Les possibilités d'investigation scientifique que recèlent les ex-voto dans les domaines de l'histoire, de l'ethnologie, de l'histoire de l'art, de l'expression du sentiment religieux sont quasi illimitées, et pourtant l'on ne doit peut-être qu'à une certaine mode, la vogue de l'art populaire, la résurrection de ces étonnants témoins d'événements miraculeux.

L'on verra toutefois qu'un ex-voto n'est pas obligatoirement synonyme d'art naïf. Réduire le phénomène au seul pittoresque d'une peinture paysanne maladroite serait trahir la réalité²².

Les ex-voto du Valais sont le plus souvent réalisés sur toile, il en découle une utilisation des techniques qui s'appliquent d'ordinaire sur toile : l'huile, la tempera ou l'une et l'autre (technique mixte). La tempera, dans les images votives valaisannes, n'est jamais vernie, l'huile rarement. Dans le cas des trois ex-voto d'Emmanuel Chapelet, la technique est de l'huile sur toile.

Quant au format type de l'ex-voto, il est rectangulaire et vertical. Ses dimensions moyennes sont par contre nettement différenciées selon que l'œuvre se trouve dans un sanctuaire du Haut-Valais (trente centimètres sur vingt) ou qu'elle orne une chapelle bas-valaisanne (cinquante sur quarante centimètres, voire plus, spécialement à la Bâtiaz). Si un groupe de personnes ou toute une communauté villageoise s'associent en un même remerciement, l'ex-voto peut alors prendre les dimensions d'un tableau important²³.

²¹ Anderegg, Klaus, Wyder, Bernard, *Ex-voto du Valais, Walliser Votivbilder*, Manoir de Martigny, exposition du 24 juin au 16 septembre 1973, Martigny, Manoir, 1973, pp. 8-9.

²² op. cit., p. 12.

²³ op. cit., p. 16.

L'univers céleste se prête par son côté mystérieux et merveilleux à mille traductions.

Cependant un élément demeure dans tous les tableaux votifs : le personnage saint est toujours isolé sur un banc ou sur un ourlet de nuages, ce qui se vérifie dans le cas des trois ex-voto de Chapelet²⁴.

L'espace est créé soit par un décor intérieur (chambre ou chapelle), soit par un paysage. Ce dernier est souvent idéalisé, mais il peut représenter fidèlement le lieu même où l'action décrite se déroule. Un groupe important de ce genre de tableaux, le plus riche quantitativement, est constitué par les ex-voto où l'intention demeure obscure, impossible à déchiffrer sur l'image votive, comme c'est le cas dans deux des trois ex-voto de Chapelet où l'on ne distingue aucun élément matériel nous aidant à interpréter le tableau. L'on y voit le plus souvent un personnage, vêtu avec soin, implorer à genoux le secours divin. E. Chapelet ne fait pas exception à la règle, il se plie rigoureusement aux lois du genre.

Les tableaux d'autel de Saint Joseph

Si l'on parcourt toute l'œuvre religieuse d'Emmanuel Chapelet, on remarquera sans peine qu'il a souvent représenté saint Joseph, un saint particulièrement populaire au XIX^e siècle, du reste souvent représenté dans les Salons en France de 1800 à 1860. Il fait partie des thèmes iconographiques les plus prisés du peintre ou, du moins, le plus demandé par ses commanditaires.

Ainsi le tableau de l'autel latéral gauche de l'église de Lens peint en 1852 ; un autre, daté de 1861, destiné à la petite chapelle qui lui est dédiée dans l'église Saint-Etienne de Sembrancher; à Saint-Maurice, dans l'église Saint-Sigismond, on le retrouve sur le tableau de l'autel latéral gauche et enfin, en 1865, Chapelet l'a une fois de plus peint pour le tableau d'autel latéral droit de la petite chapelle Chavalet de Champéry.

Il sera alors intéressant de se pencher sur ces diverses représentations afin de voir de quelle manière le peintre s'est approprié le thème.

A Lens, en 1852, le peintre l'a représenté dans une tunique bleu foncé, drapé dans un tissu marron orangé. Sa main droite tient un bâton fleuri, allusion à sa victoire sur les autres prétendants à la main de la Vierge, transformé en branche de lys, symbole de son mariage virginal. (fig. 85)

²⁴ Anderegg, Klaus, Wyder, Bernard, *Ex-voto du Valais, Walliser Votivbilder*, Manoir de Martigny, exposition du 24 juin au 16 septembre 1973, Martigny, Manoir, 1973, pp. 29-30.

La main gauche, large et robuste, couvre la poitrine du saint évoqué sous les traits d'un homme dans la force de l'âge, la barbe ondulée et grisonnante. Il est vrai qu'à partir du XVI^e siècle, les artistes lui prêtent l'aspect d'un homme jeune plutôt que de le représenter sous les traits d'un vieillard à tête chauve et à barbe blanche, courant dans l'art du Moyen Age.

Ses yeux vert marron, levés vers les cieux, traduisent sa dévotion, tandis qu'un groupe de trois anges est peint dans le registre supérieur du retable, à gauche. Deux d'entre eux présentent le même regard de dévotion ; le troisième, les yeux mi-clos, a son regard dirigé vers celui de saint Joseph. Le saint a les pieds nus sur un flot de nuages, tandis que, derrière lui, se profile des cieux tourmentés, d'une couleur bien contrastée, allant du marron à l'orangé, alors même que le registre inférieur du retable présente des nues plutôt claires. Une légère bande de ciel bleu se découvre dans le registre supérieur du tableau, qui se dégrade ensuite en des tonalités jaune orangé, pour se terminer sur une nuance grise. Les nuages sont absents, sauf celui au pied de Saint-Joseph.

Dans cette représentation, Joseph est peint pour lui-même, il n'est pas un figurant subalterne : aucun autre personnage ne vient distraire l'intérêt que l'on porte au modèle. Il se dégage de l'ensemble un sentiment de force, de vigueur tranquille, de majesté.

Le statut de saint Joseph est campé différemment dans la chapelle de l'église Saint-Etienne de Sembrancher. (fig. 107) Notons que la chapelle gothique du Saint-Sépulcre devenue chapelle Saint-Joseph au XIX^e siècle. Ce tableau, qui date de 1861, met en scène l'Enfant Jésus porté par saint Joseph l'enlaçant de son bras droit alors que le gauche tient une fleur de lys qui devient le symbole de la chasteté lorsqu'il se trouve avec l'Enfant Jésus. D'ailleurs, le blanc domine : la tunique de Joseph, le nuage blanc à ses pieds, le vêtement blanc virginal de l'Enfant, les anges. Tout est plus juvénile dans l'aspect général du saint. C'est davantage l'image du père qui est esquissée ici ; Joseph le bien nommé « doux et humble de cœur » qui se laisse conduire par l'Esprit-Saint, et même s'il ne peut comprendre la grandeur de ce que Dieu lui demande, il devient le père de Jésus. Son regard vigilant n'est plus tourné vers le ciel, mais vers le spectateur : le faire ainsi nous le rend plus proche, plus humain, il est comme une confirmation de son statut de père protecteur.

Une troisième représentation de ce saint est visible à la chapelle Chavalet de Champéry ; le tableau d'autel date de 1865. (fig. 111)

Joseph, assis, porte à nouveau dans sa main gauche la branche de lys, tandis que sa main droite entoure tendrement l'Enfant Jésus ; celui-ci met sa main autour du cou du saint. Tout comme dans le tableau de Lens, le peintre fait porter au saint une tunique bleu foncé,

accompagnée d'un vêtement marron orangé sur les épaules. Comme à Sembrancher, l'Enfant arbore un habit virginal. Chapelet a inscrit ces deux personnages de manière à ce qu'ils forment une composition triangulaire, ce qui confère au retable un sentiment double d'équilibre et de proximité affective. Le fond diffère en ce sens qu'il n'est plus céleste, mais bien terrestre. En effet, on peut observer la présence de feuillus derrière saint Joseph et l'Enfant. A l'arrière et sur leur gauche, Chapelet a représenté une rivière qui serpente dans un paysage vallonné où s'étire un coucher de soleil. La masse noire des arbres vient ainsi contraster avec la trouée de lumière qui se profile au loin.

Avec cette image de saint Joseph, sous les traits d'un homme d'âge mûr et dans un paysage ainsi esquissé, on est loin d'une représentation éthérée du personnage. Il a sa part de paternité à cette vie, à ce monde, à cette nouvelle création que Dieu lui a confiée en lui confiant Jésus, son Fils.

La quatrième représentation de ce saint se trouve à Saint-Maurice, dans l'église Saint-Sigismond, sur le tableau de l'autel latéral gauche²⁵. (fig. 120) Même si ce dernier ne présente pas de signature visible et même si certains détails divergent, on peut tout de même l'attribuer avec certitude à Chapelet, tant les affinités stylistiques sont grandes avec les autres retables signés de la main de l'artiste.

Saint Joseph est à nouveau représenté dans un registre céleste, ses pieds sanglés dans des sandales reposent en effet sur un nuage blanc. Des anges, bien plus nombreux que dans les autres représentations, occupent le registre inférieur du tableau. L'un d'eux déroule un phylactère où l'on devine les lettres : « domini glorificabili »

Le fond est chargé de nuages concentriques jaune orangé qui se forment autour du saint. Un vif halo doré, présent autour de la tête de Joseph, la fait ressortir davantage. Et même s'il tient l'Enfant Jésus par la main, en père bienveillant et paisible, une dimension plus spirituelle s'en dégage.

²⁵ L'église Saint-Sigismond remonte, par ses origines, jusqu'au début du VI^e siècle : il y avait là une petite chapelle dédiée à Saint Jean l'Evangéliste, dans laquelle l'Abbé de Saint-Maurice Vénérand déposa, en 527 probablement, les restes mortels de Saint Sigismond, roi des Burgondes, et ceux des membres de sa famille mis à mort.

Chapelet est donc non seulement tributaire de la tradition iconographique qui caractérise saint Joseph à travers les siècles d'histoire de l'art, mais aussi de la dévotion fervente qu'on lui voue. Il suffit de se pencher sur l'historique qui va suivre pour s'en convaincre.

Rien de plus singulier que la courbe ou le diagramme du culte de Joseph qui, après avoir été bafoué pendant tout le Moyen Age comme un figurant subalterne et même comique, est devenu à partir du XVII^e siècle un des saints les plus vénérés de l'Eglise catholique, associé avec la Vierge et Jésus dans une nouvelle Trinité qu'on appelle la *Trinité Jésuistique* (Jésus-Marie-Joseph) et promu en 1870 au rang de patron de l'église universelle. Il y a peu d'exemples d'une pareille ascension, d'un retournement aussi complet dans les annales de la dévotion.

L'iconographie de saint Joseph est parallèle à l'évolution de son culte. Elle est tardive et n'atteint son apogée qu'après le Concile de Trente. Un grand changement survient au XVI^{ème} siècle, quand son culte est promu par Thérèse d'Avila. Elle fixe le type de Joseph avec son fils, figuré avec un lys²⁶.

Les attributs de Joseph sont le bâton de pèlerin, ou le bâton surmonté d'une croix fleurdéliée (XV^e et XVI^e siècle). Au nord de l'Europe, il est représenté avec des outils de charpentier ; quand il est avec l'Enfant, il tient le lys qui est un symbole de chasteté²⁷.

Comment ce personnage de comédie a-t-il pu devenir l'un des saints favoris de la dévotion populaire? Le mérite en revient aux campagnes de ses zélateurs français dont le plus ardent et influent fut le chancelier de l'Université de Paris, Jean Gerson, aux Ordres spécialement dédiés à la Vierge, aux prédicateurs populaires. On va alors conserver son anneau de mariage, vénéré à Pérouse dans la *Cappella dell'Anello*. Son bâton était conservé dans l'église des Camaldules de Florence. Cependant, sa popularité croissante, après le Concile de Trente, est due surtout à sainte Thérèse qui adopte pour patron saint Joseph qu'elle appelait le « père de son âme » et auquel elle attribuait sa guérison ; elle lui consacre son premier couvent d'Avila. Le XIX^e siècle a consacré officiellement son triomphe. En 1847 Pie IX institue le culte du *patronage de Saint Joseph*. En 1870, Pie XII institue une seconde fête dédiée à Joseph le Travailleur, fixée au premier mai, jour de la fête du Travail. La même année, le pape élève le rite de sa fête (19 mars) et le proclame *patron de l'église universelle*. Son culte devient si envahissant que le saint Siège se vit obligé de calmer la ferveur des dévots. La Congrégation

²⁶ Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, 1955 ; Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², pp. 605-606.

²⁷ Duchet-Suchaud, Gaston., Pastoureau, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 205.

des Rites condamne en 1873 le culte du *cœur de Saint Joseph* calqué sur celui du Sacré-Cœur de Jésus, ainsi que la prière d'*Ave Joseph*, calquée sur l'*Ave Maria*.

Les tableaux d'autel de saint Antoine

Si saint Joseph occupe une place prépondérante dans l'œuvre d'Emmanuel Chapelet, saint Antoine n'est pas en reste. Dans ses représentations religieuses, plusieurs tableaux d'autels mettent en scène le personnage de saint Antoine de Padoue ou saint Antoine le Grand, aussi appelé saint Antoine l'ermite.

Le premier tableau d'autel de cette série se situe à la chapelle de la Garde; il date de 1844 et représente saint Antoine de Padoue accompagné de saint Grat d'Aoste, évêque d'Aoste au V^e siècle. (fig. 69) Saint Grat d'Aoste est représenté avec sa crosse d'évêque et sa mitre. Son vêtement ecclésiastique, de couleur rouge pourpre, se caractérise par sa richesse, visible dans les bordures dorées qui ornent son vêtement ainsi que son revers à la délicate couleur bleu ciel. La légende de Grat, son culte et son iconographie ressemblent beaucoup à ceux de saint Mitre d'Aix. Comme son confrère provençal, il aurait été décapité et aurait porté sa tête coupée dans les mains. Son culte s'est répandu sur les deux versants des Alpes, en Savoie et au Piémont. Il est le protecteur des vignobles qu'il défend contre la grêle et passe aussi pour protéger les champs et les moissons, il a pour attribut une grappe de raisin²⁸.

On le représente en céphalophore, près du puits où, en Palestine, il aurait trouvé la tête de saint Jean-Baptiste. Dans le retable de Chapelet, saint Grat porte effectivement la tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau. Cependant, le puits n'y figure pas, tout comme la grappe de raisin. Chapelet a alors peint une composition originale, puisqu'il se devait de faire figurer saint Antoine de Padoue dans son œuvre. En effet, ces deux saints sont les patrons de cette petite chapelle qui date de 1695.

Si l'on observe le personnage de saint Antoine, on le voit chétif, vêtu de la robe franciscaine serrée par la cordelière à trois nœuds. Il porte l'Enfant Jésus dans ses bras. A l'arrière du

²⁸ Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², p. 605-606.

tableau se profilent deux têtes d'anges sur un fond nuageux romantique, de couleur brun orangé.

Saint Antoine de Padoue n'est pas représenté avec ses attributs les plus fréquents, telles les flammes qui jaillissent de sa main, bien qu'elles proviennent d'une confusion iconographique avec son homonyme saint Antoine Abbé ; la branche de lys, symbole de pureté, ne figure pas non plus dans ce tableau, tout comme l'Enfant Jésus, devenu son attribut le plus populaire. Ce saint est souvent associé à saint François d'Assise ou à saint Antoine Abbé, parfois même à saint Jean-Baptiste présentant l'Agneau sur un livre²⁹. Néanmoins, dans cette représentation, il s'agit bien d'une iconographie qui se démarque par son originalité, puisque non seulement Antoine figure au côté de saint Grat d'Aoste, mais, de plus, aucun des attributs cités n'est présent.

A Saint-Maurice, destiné à l'église des Capucins, Chapelet a peint une deuxième représentation de saint Antoine de Padoue. Son retable date de 1857. (fig. 104) Le saint est dans sa cellule monacale, la Bible ouverte sur un guéridon. Il est généralement représenté agenouillé devant une vision de la Vierge qui porte son Enfant sur les genoux, comme c'est le cas dans l'œuvre de Chapelet. Cet Enfant Jésus, assis ou debout sur un livre, est ainsi devenu son attribut privilégié.³⁰ Ce motif de l'Apparition de la Vierge portant l'Enfant Jésus fait un pendant à l'Apparition du Christ Séraphin à saint François dans la scène de la Stigmatisation. Saint Antoine aurait eu cette vision pendant un voyage en France. Ce thème tardif, emprunté au *Miraculorum*, est un des sujets préférés de la peinture baroque de la Contre-Réforme, particulièrement dans l'Ecole espagnole et dans l'Ecole flamande. C'est à partir de ce moment que l'Enfant Jésus, assis ou debout sur un livre, devient l'attribut usuel de saint Antoine de Padoue. Tantôt l'Enfant lui apparaît dans les bras de la Vierge, tantôt il le tient lui-même entre ses bras³¹. Cependant, Chapelet s'est écarté de ce mode de représentation, l'Enfant étant représenté sans son livre.

Saint Antoine de Padoue est, après François d'Assise, le plus populaire des saints franciscains. Il devrait plutôt être appelé saint Antoine de Lisbonne, car c'est là qu'il naquit en 1195, et il ne passa à Padoue que les deux dernières années de sa vie. Antoine de Padoue est

²⁹ Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, 1955 ; Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², p. 118.

³⁰ Duchet-Suchaud, Gaston, Pastoureau, M., *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 34.

³¹ Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², p. 121.

avant tout un prédicateur, le plus grand des orateurs que le Moyen Age ait connu. Il prêche la pauvreté et la pénitence, appelle à la vie évangélique. Pourtant, pendant deux siècles, le culte de saint Antoine de Padoue est resté dans l'ombre de celui du *poverello* d'Assise. A partir du XV^e et surtout du XVI^e siècle, le culte de saint Antoine, jusque là localisé à Padoue, prend un essor extraordinaire grâce aux sermons de saint Bernardin de Sienne. Il est d'ailleurs calqué en partie sur celui de saint François d'Assise, qui lui serait apparu pendant qu'il prêchait à Arles³².

Les figures médiévales de saint Antoine de Padoue ne sont dès lors pas très nombreuses. Cependant, à partir du XVI^e siècle, aucun saint n'a été aussi souvent représenté. Les images sont extrêmement variées, les épisodes de sa vie s'étant multipliés au fil des siècles.

Un troisième retable d'Emmanuel Chapelet, exécuté en 1844, représente cette fois-ci saint Antoine le Grand ou l'ermite, destiné à la chapelle de Cormérod (FR). (fig. 66) Notons d'emblée que le peintre s'attachera à la figure de saint Antoine l'ermite à trois reprises : à Cormérod, à Überstorf et au Châble.

Dans ce tableau, Antoine, vêtu de sa bure, est peint dans un cadre de sapins et de montagnes escarpées qui se profilent au loin, sur la gauche. Au-dessus de sa tête, la masse rocheuse semble devenir une niche pour le saint alors que, sur la droite, une croix dressée fait barrière avec un lointain plus sombre. A ses pieds, un cochon fait presque corps avec la masse minérale de l'arrière. La composition d'ensemble est assez statique.

L'iconographie de saint Antoine l'Ermite est foisonnante. Il est représenté en général âgé, comme c'est le cas ici, avec une longue barbe blanche, vêtu de l'habit des Antonins, une robe de bure avec un capuchon. Il porte le tau, accompagné parfois d'une clochette que l'on distingue bien sur ce tableau. Antoine est très souvent accompagné d'un cochon, son attribut privilégié, laissé par un de ses compagnons au désert. A l'origine, il s'agissait d'un sanglier diabolique qu'Antoine aurait domestiqué et qui serait devenu son plus fidèle compagnon³³.

³² Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², pp. 115-116.

³³ Le roi de Catalogne l'a supplié de venir exorciser sa femme et ses enfants possédés par des démons. Voyageant sur un nuage comme les Apôtres avertis de la mort prochaine de la Vierge, le Saint quitte la Thébaidé et débarque à Barcelone. Il se rend dans la maison du prévôt André. Mais au moment où il franchit le seuil, une truie lui apporte dans sa gueule un porcelet monstrueux, né sans yeux ni pattes. Le prévôt veut chasser l'intruse, mais saint Antoine l'en empêche, après tout, la pauvre bête veut implorer comme le roi la guérison de sa progéniture. Antoine prend la main du prévôt et, pour lui transmettre son pouvoir d'exorcisme, le porcelet acquiert miraculeusement la vue et les membres qui lui manquaient à la naissance. Après quoi, le prévôt André exorcisera de la même façon la reine de Catalogne agenouillée à ses pieds.

Les scènes de sa vie qui ont le plus souvent inspiré les artistes sont les scènes de tentation au désert : les attaques du diable et des démons, les tentations charnelles et les visions de femmes dénudées, la visite du diable déguisé en pèlerin, et la visite qu'il fit à saint Paul Ermite avant de l'ensevelir. Ses miracles sont aussi souvent représentés.

Sa vie, contée par saint Athanase et par saint Jérôme, a été popularisée par la *Légende dorée*. Né vers le milieu du III^e siècle en Haute Egypte, il se retire de bonne heure au désert, où le diable le tente à plusieurs reprises et sous différentes formes. Antoine résiste. Puis il accueille des disciples venus le rejoindre au désert et organise la vie cénobitique ; mais le goût de la solitude le reprend ; il s'enfonce dans le désert en direction de la mer Rouge et vit solitaire jusqu'à l'âge de cent ans passé. Vers la fin de sa vie, il rend visite à saint Paul Ermite, doyen des anachorètes de Thébàïde, nourri chaque jour par un corbeau qui, lors de la visite d'Antoine, apporte miraculeusement deux pains au lieu d'un. Plus tard, ayant appris la mort de Paul, Antoine revient l'ensevelir avec l'aide de deux lions.

Ses reliques, d'abord transférées du désert à Constantinople, passent pour être arrivées vers le milieu du XI^e siècle en Dauphiné, dans une abbaye devenue célèbre sous le nom de Saint-Antoine-en-Viennois. L'ordre des Antonins, spécialisé dans l'accueil fait aux malades atteints de maladie contagieuse, notamment le « feu de saint Antoine », essaima à partir de cette abbaye et contribua à répandre le culte et le prestige du saint anachorète, devenu au fil des siècles un saint guérisseur dans toute la Chrétienté. On invoquait Antoine contre « le mal des Ardents », sorte d'épilepsie engendrée par l'ergot du seigle, la peste, la lèpre, la gale, les maladies vénériennes. Son pouvoir guérisseur passait pour toucher aussi les animaux, notamment les porcs et les chevaux³⁴.

De telles évocations ne pouvaient que fasciner une population qui ne demandait qu'à croire à ce genre de miracles. La vie de saint Antoine relève de l'art naïf et de la légende, elle contient tous les ingrédients savoureux qui caractérisent l'art populaire du Moyen âge et, quand cet art s'étend à la croyance, pas étonnant qu'on retrouve sa représentation dans tous les arts à travers les siècles. Chapelet se devait de restituer cette figure vénérée.

³⁴ Duchet-Suchaud, Gaston, Pastoureau, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 35.

La seconde représentation de ce saint qu'en a faite Chapelet date de 1857 dans l'église d'Überstorf. (fig. 103) Ce tableau était destiné à l'origine à l'autel baroque latéral de droite et a été déplacé à l'entrée de l'église³⁵.

Le peintre a signé une composition intime représentant saint Antoine âgé, abrité par un rocher formant une cavité, une Bible imposante posée sur un rocher. Comme dans l'autre représentation, il est vêtu de l'habit des Antonins. Il tient le tau dans sa main droite, accompagné d'une clochette avec, au-dessus de sa tête, les putti, les ailes déployées sur un petit nuage blanc. La trouée de lumière à droite et son reflet sur la Bible et le rocher adoucit, atténue l'austérité minérale des lieux.

Une troisième œuvre sur le même thème est visible à l'église du Châble. Ce retable date de 1863. (fig. 109) On relèvera quelques analogies avec celui d'Überstorf. En effet, on retrouve cette même impression de recueillement et d'intimité ; dans les deux cas, les deux saints sont tous deux abrités par une cavité rocheuse, le Livre saint à leur côté. Au Châble, saint Antoine, longue barbe grise et calvitie, porte également le vêtement des Antonins. Le tableau valaisan reprend les mêmes attributs qu'à Fribourg, à savoir la présence du tau avec la clochette, tout comme les trois anges dans le registre supérieur. Néanmoins, l'attitude du saint paraît plus détendue, peut-être moins concentrée. La position est moins studieuse, plus confortable. Le tau déposé, il est au seuil de son abri qu'il a atteint par une échelle de bois et, à l'arrière, dans la pénombre, sa couchette implique déjà une idée de repos alors qu'à Überstorf, la concentration est intense.

Ce sont deux œuvres qui se signalent par leur maturité technique et stylistique, Chapelet ayant alors dépassé les cinquante ans. La nature et les personnages sont rendus avec un soin tout particulier. On retrouve ici les qualités de l'habile portraitiste. La maîtrise de ces tableaux se révèle surtout dans l'atmosphère qui s'en dégage : piété intense, recueillement ; les physionomies immobiles sont isolées dans le silence, leur regard fixe le message sacré de l'écrit. Il est vrai que le courant romantique attachait de l'importance à la profondeur des sentiments dans la peinture religieuse et cet aspect se remarque bien dans ces œuvres de Chapelet.

³⁵ Schöpfer, Hermann, « Der Einsiedler von Überstorf », in *Freiburger Volkstaler*, 1998, pp. 77.

Les différentes représentations de la Vierge

Tout comme les saint Joseph et les saint Antoine, les représentations de la Vierge Marie représentent une grande proportion dans les retables d'Emmanuel Chapelet, sans compter le nombre de fois où la Vierge est présente lors des épisodes de la vie du Christ, lorsqu'elle est accompagnée par divers personnages bibliques³⁶.

Chapelet ne nous offre jamais un unique modèle de la Vierge, elle est peinte de multiples façons. Le peintre met en effet l'accent sur des aspects différents : Vierge de Tendresse avec l'Enfant, Vierge du Rosaire, Assomption, Dormition, etc.

La première œuvre connue ayant comme thème principal une Vierge Marie est celle conservée à la chapelle Sainte Trinité de La Sage, peinte en 1840, soit l'année de la construction de la chapelle. Il s'agit du tableau du maître-autel. Chapelet a représenté une Assomption. (fig. 59)

Il s'agit d'une toile originale de la glorieuse Assomption de la Vierge, accompagnée de chaque côté des sculptures de saint Pierre et saint Antoine l'Ermite. Assise sur une draperie rouge qu'emporte de redondants nuages, la mère de Jésus est enlevée miraculeusement au ciel par des anges. Sous les traits délicats d'une belle jeune femme aux cheveux ondulés, on la voit lever le regard et les bras au ciel. Les deux flèches qu'elle tient dans sa main droite évoquent ses souffrances. Au-dessus de la Vierge, un ange lui tend une couronne de rose. La croyance en l'Assomption de Marie, qui s'élève au ciel après sa mort, met très longtemps à s'imposer. Cette tradition ne procède d'aucune référence précise dans l'Écriture. Dans l'Eglise d'Orient, on a d'abord fêté seulement la Dormition (koimêsis), c'est-à-dire le « sommeil » de la Vierge, et l'élévation de l'âme seule de la Vierge. L'Assomption corporelle n'est guère célébrée, dans ce domaine, avant le IX^e siècle. En Occident, cette doctrine prend

³⁶chapelle Sainte Trinité de la Sage, tableau d'autel latéral gauche, Assomption, 1840 ; église de Monthey, peinture murale de l'abside, Assomption, non daté ; chapelle d'Illarsaz, tableau du maître-autel, Assomption, 1858 ; église de Monthey, tableau d'autel latéral gauche, Vierge du Rosaire, 1855 ; église de Monthey, tableau d'autel latéral droit, Apparition de Jésus à Marie Alacoque, 1855 ; château de Monthey, Vierge Marie, non daté ; château de Monthey, Vierge à l'Enfant, 1854 ; Vollèges, Vierge du Rosaire, tableau d'autel latéral gauche, 1866 ; église des Capucins de Saint-Maurice, Dormition, devant d'autel latéral de gauche, 1844 ; église de Surpierre, tableau d'autel latéral gauche, Vierge du Rosaire, 1844 ; ancienne église de Port-Valais, Vierge du Rosaire, non daté ; église de Sembrancher, tableau d'autel latéral gauche, Vierge du Rosaire, 1862 ; Aigle, galerie de la place du Marché, Vierge au Cœur ardent, non daté ; cure de Sembrancher, tableau de l'autel du Rosaire, Vierge Marie, non daté.

forme entre le IX^e et le XII^e siècle. Elle est confirmée par les grands théologiens du XIII^e siècle : Thomas d'Aquin, Bonaventure et Albert le Grand. Le dogme de l'Assomption de la Vierge a été proclamé en 1950 par le pape Pie XII.

En Occident, l'art illustre essentiellement l'Assomption corporelle de Marie, qui monte au ciel portée par les anges, Marie ne s'élève pas au ciel d'elle-même, elle y est élevée, assumée ; en ce sens il s'agit d'assomption, non d'ascension, car assomption est un terme passif et on ne parle pas de résurrection. A partir du XVI^e siècle, l'Assomption se mue en une Ascension de la Vierge, qui s'élève seule. Selon une autre version encore, comme son fils, Marie ressuscite trois jours après sa mort, et son corps est enlevé au ciel par des anges³⁷. On s'est ingénié, pour mieux exalter l'Assomption, à enrichir cet événement de détails empruntés à la Résurrection du Christ. C'est ainsi qu'est né l'épisode apocryphe de la « ceinture de la Vierge ». L'apôtre Thomas, célèbre pour son incrédulité devant le Christ ressuscité, est censé avoir mis en doute l'Assomption de Marie³⁸.

Dans le retable d'Emmanuel Chapelet, on peut voir un ange qui s'apprête à poser une couronne de fleurs sur la tête de Marie. Cet épisode nous renvoie au Couronnement de la Vierge, même si cette croyance n'est fondée sur aucun texte de l'Écriture. Elle procède d'un écrit apocryphe attribué à un évêque de Sardes, Meliton, qui a été repris au VI^e siècle par Grégoire de Tours, et largement diffusé au XIII^e siècle par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Le couronnement se situe directement après l'Assomption dans l'imaginaire médiéval. Mais, dans le cas de l'œuvre de Chapelet, il ne s'agit pas à proprement parler d'un Couronnement, car on tend à retenir seulement comme tel les scènes où Marie est couronnée par le Christ, Dieu le Père, ou la Trinité. Ce thème doit être bien distingué du Triomphe de Marie, où la Vierge porte une couronne³⁹. Ainsi, dans sa représentation, Chapelet a donc combiné deux épisodes de la Bible.

³⁷ Un bas-relief de la cathédrale d'Autun (XII^e siècle) montre la Vierge perçant la voûte de son tombeau, en écho à la Résurrection du Christ. Au XIV^e siècle, dans un relief inscrit dans un quadrilobe (mur nord du chevet de Notre-Dame de Paris), la Vierge inscrite dans une mandorle est enlevée par huit anges. Ce thème est encore vivant au 17^{ème} siècle (Puget, statue en marbre, Gênes, Alberto dei Poveri. Debout sur un croissant de lune, la Vierge est enlevée au ciel par un groupe d'anges. Les bras étendus, elle a les yeux tournés vers le ciel.

³⁸ Duchet-Suchaud, Gaston, Pastoureau, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 52.

³⁹ Duchet-Suchaud, Gaston, Pastoureau, Michel, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 105.

Ce même thème est repris sur une peinture murale de l'abside de l'église de Monthey⁴⁰. (fig. 135) Cette église, dédiée à Notre-Dame de l'Immaculée Conception, a été consacrée en 1855, date de l'exécution des deux retables par Chapelet. Ici, la Vierge s'élève au ciel, drapée dans une tunique bleue et blanche, elle foule à ses pieds un serpent, symbole du péché. Le front ceint de douze étoiles, la lune sous ses pieds, c'est la Femme du chapitre XII de l'Apocalypse : « vêtue de soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles »⁴¹. Intéressant à relever, alors que dans la tradition iconographique, c'est le croissant de lune qui est au pied de la Vierge, ici, Chapelet a préféré une sphère grise. Lune ou globe terrestre ? Assomption ou Immaculée Conception ? Il est difficile de trancher avec certitude ; pourtant, si la paroisse de Monthey est dédiée à l'Immaculée Conception qui signifie le privilège en vertu duquel la Vierge Marie aurait été conçue sans péché originel par sainte Anne, Marie doit être représentée jeune, elle doit descendre du ciel pour racheter la faute d'Eve, donc écraser le serpent. Dans l'Assomption, elle effectue le mouvement contraire, elle s'élève de la terre vers les cieux. Mais les deux iconographies sont souvent confondues. Ne devrait-on pas parler alors d'Immaculée Conception dans le cas précis de Monthey et y voir une descente vers la terre, vers le globe terrestre ?

En 1858, destiné au tableau du maître-autel pour la chapelle de Collombey-le-Grand, Chapelet a aussi peint une Assomption. (fig. 106) La tête inclinée sur sa gauche, ses deux mains croisées à hauteur de la poitrine, la Vierge présente des similitudes avec celle citée précédemment. Néanmoins, son front n'est pas auréolé d'étoiles, tandis qu'à ses pieds, à la place du serpent, six putti se confondent avec les nuages et se pressent à ses pieds. On remarque ici la présence discrète du croissant de lune ce qui confirme le fait qu'il s'agit bien d'une Assomption.

Emmanuel Chapelet a évoqué plusieurs fois le type des Vierges tutélaires, comme par exemple celui représentant la Vierge du Rosaire. Un des tableaux d'autel du peintre illustrant cette scène date de 1855, il est visible sur l'autel latéral gauche de l'église de Monthey⁴². (fig. 87) Drapée dans une tunique bleue et rouge, la Vierge et son Enfant sur ses genoux se

⁴¹ Au XVI^e siècle, un vitrail de l'église Saint Nicolas-de-Tolentin de Broue joue sur une double iconographie. En bas, les apôtres se penchent sur le tombeau de la Vierge qui est ouvert et rempli de fleurs. Au registre supérieur, la Vierge monte au ciel sans l'aide des anges.

⁴² L'église est une construction à trois nefs avec portiques à fronton, construite en 1851 par Emile Vuilloud, contemporain de Chapelet.

détachent sur un ciel romantique, contrasté, brun orangé. Autour d'un nuage blanc, six anges volètent en se cachant dans le fond des plis de la tunique de Marie.

A l'église Saint-Etienne de Sembrancher, destiné à l'autel du Rosaire, Chapelet a aussi exécuté une Vierge du Rosaire, peinte en 1862. (fig. 87) Dans la partie inférieure, à gauche, un ange tient le Rosaire, tandis que sur la partie droite, un autre ange, drapé dans une tunique immaculée, indique de son bras droit l'Enfant Jésus. Sa main gauche porte un phylactère sur lequel on peut lire ceci : « mater pulcrae », bien que la dernière lettre ne soit pas bien lisible.

La toute dernière œuvre connue de Chapelet, exécutée en 1866, est conservée à l'église de Vollège. Il s'agit d'une Vierge du Rosaire. (fig. 112) Ici, la tunique est rouge et bleue ; la Vierge porte son Enfant dans ses bras qui tient un Rosaire. Dans la partie inférieure du tableau, à gauche, un ange, trois roses dans ses mains, dirige son regard vers l'enfant.

La dévotion, essentiellement dominicaine, de la Vierge au Rosaire se rattache par des liens étroits au culte de la Vierge de Miséricorde dont elle n'est à certains égards que le prolongement. Le *rosaire* (rosarium) désigne étymologiquement une couronne de roses : c'est une variété de *chapel* ou *chapelet*, qui avait en vieux français jusqu'au XVI^e siècle le même sens. Les grains étaient figurés par des roses blanches et rouges remplacées depuis par des boules de deux sortes : plus grosses pour les Pater qui commencent chaque dizaine, plus petites pour les Ave. Le grand rosaire se compose de 150 Ave Maria qu'on appelait la *Patenostre Damedieu* tandis que le petit rosaire ou chapelet, qui est le tiers du grand, n'en comprend que 50. En somme, c'est un instrument à compter, un *boulier* comme ceux dont se servaient les commerçants et qui sont en usage chez les Musulmans, avec cette différence qu'il sert à compter non de l'argent, mais des prières.

A l'église de Surpierre, le tableau de l'autel latéral gauche représente Saint Dominique accompagné de Sainte Catherine de Sienne. (fig. 68) Il date de 1844. Autour du tableau, on peut voir les médaillons des mystères qui sont des épisodes récités dans le Rosaire. Au sommet de l'ensemble, Chapelet a peint un petit tableau de format rond dans lequel sainte Anne apprend à lire à la Vierge Marie.

Les Dominicains faisaient remonter l'origine de cette dévotion à la Vierge du Rosaire à leur fondateur, par conséquent au XIII^e siècle. En 1220 environ, la Vierge serait apparue un jour, à

Albi, à saint Dominique, et lui aurait fait présent d'un chapelet qu'il appela la *couronne de roses de Notre Dame* et c'est grâce à ce talisman qu'il aurait triomphé de l'église albigeoise. En réalité, comme l'ont démontré les Bollandistes, le rosaire n'est pas une invention de saint Dominique, mais d'un moine breton de son ordre, personnage qui s'appelait Alain de la Roche (Alanus de Rupe) et vivait à la fin du XV^e siècle. Il écrivit vers 1470 un ouvrage intitulé : *De Utilitate Psalteri Mariae* qui fut traduit dans toutes les langues.

En 1475 Jacques Sprenger, prieur des Dominicains de Cologne, le torquemada allemand, auteur du fameux *Malleus Maleficarum* (Marteau des sorcières), institua dans cette ville la première *Confrérie du Rosaire* qui fut approuvée en 1478 par une bulle pontificale. La Vierge du Rosaire n'apparaît sur aucun monument figuré antérieur au dernier quart du XV^e siècle ; c'est donc une dévotion tardive à peu près contemporaine du culte de la *Vierge des sept Douleurs* ou des sept glaives et très postérieure aux Vierges de Pitié et de Miséricorde. Grâce à la propagande des Dominicains qui patronnèrent partout des Confréries du Rosaire, cette nouvelle dévotion se répandit avec une étonnante rapidité. En 1571 le pape lui attribua le mérite de la victoire de Lépante sur la flotte turque.

Pour représenter la Vierge du Rosaire, les Dominicains empruntèrent d'abord le type de la Vierge de Miséricorde⁴³. Une seconde formule qui ne tarde pas à se substituer à cette contrefaçon n'est guère plus originale : cette fois c'est sur la *Vierge des sept Joies ou des sept Douleurs* entourée d'une auréole de médaillons que les Dominicains prennent modèle. La Vierge du Rosaire s'inscrit dans un chapelet en forme de mandorle composé de grandes roses historiées qui s'intercalent entre chaque dizaine⁴⁴.

On voit enfin apparaître un troisième type iconographique qui évince définitivement ces contaminations. La Vierge est représentée assise avec l'Enfant Jésus sur ses genoux et c'est elle ou l'Enfant qui présente le rosaire à saint Dominique. C'est pour cette représentation qu'opte Chapelet lorsqu'il peint son tableau d'autel de l'église de Surpierre.

A la Vierge dominicaine du Rosaire, les Carmes opposèrent la *Vierge du Scapulaire*. Notre-Dame du Carmel serait apparue au général de l'Ordre saint Simon Stock et lui aurait donné un scapulaire en lui promettant que quiconque le porterait serait à l'abri des peines de l'Enfer et

⁴³ Sur un triptyque de l'église Saint-André de Cologne, daté de 1474, qui est la première représentation connue de ce sujet, la Vierge ne se distingue de la *Schutzmantelmadonna* que parce que son manteau est tiré comme un rideau par deux saints dominicains : saint Dominique et saint Pierre Martyr et parce que deux anges tiennent au-dessus de sa tête une triple couronne de roses.

⁴⁴ La *Salutation angélique* de Veit Stoss suspendue à la voûte de l'église Saint-Laurent de Nuremberg est un des exemples les plus connus de ce type : le groupe marial s'inscrit dans un rosaire de cinquante petites roses séparées par des médaillons.

même du Purgatoire⁴⁵. Au sommet de la représentation de la Vierge du Rosaire de Sembrancher, exécuté en 1862, Chapelet a peint un petit tondo représentant cette scène.

Une autre représentation de la Vierge du Rosaire qui porte un scapulaire dans sa main droite, a été retrouvée à l'ancienne église de Port-Valais. (fig. 119) La Vierge tient son Enfant dans le creux de son bras gauche. Celui-ci porte le Rosaire dans ses mains.

Mises à part les représentations du Rosaire citées précédemment, un autre type iconographique de la Vierge est conservé au château de Monthey. Il s'agit d'une Vierge à l'Enfant, le seul tableau retrouvé mentionnant un tel sujet. C'est une œuvre datée de 1854, dans lequel on peut observer une composition très intime représentant Marie, le regard pudiquement baissé, son Enfant nu dans les bras, couchée sur une draperie blanche. (fig. 113) Marie est drapée dans un châle marron d'une grande simplicité. Tous deux sont représentés sur un fond noir ; l'œil du spectateur ne peut être distrait par le fond, il est au contraire directement dirigé vers la mère et son enfant.

Comme dans l'art byzantin qui en a fourni à l'Occident les prototypes, les représentations de la Vierge à l'Enfant se répartissent en deux séries : les Vierges de Majesté et les Vierges de Tendresse. Il s'agit bien ici du deuxième cas de figure. Marie ne regarde pas son fils, ce qui est d'ailleurs souvent le cas dans les représentations des Vierges de Tendresse⁴⁶. Chapelet ne déroge pas à la règle. Si l'on observe attentivement l'expression de la Vierge, on remarquera que son air est grave et soucieux, comme si elle prévoyait les douleurs qui l'attendent, symboliquement parlant, le glaive qui lui transpercera le cœur.

Si la Vierge a donné source à des dévotions nombreuses et variées, de toute évidence, elle a inspiré Chapelet, elle en devient un thème privilégié qu'il s'est appliqué à restituer tout au long de sa carrière picturale avec plus ou moins d'inspiration et de maîtrise, mais toujours avec assiduité et constance.

⁴⁵ Réau, Louis, *Iconographie de la Bible*, tome second, Paris, PUF, 1957, Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², pp. 594-595.

⁴⁶ Réau, Louis, *Iconographie des Saints*, tome troisième, Paris, PUF, 1957 ; Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988², p. 99.

Les portraits

L'art du portrait au XIX^e en Valais

Les portraits de famille sont une tradition pour l'aristocratie et la bourgeoisie valaisannes, dont les membres influents se font portraiturer plusieurs fois au cours de leur existence, à dix-sept, vingt-cinq ou quarante ans, en uniforme du service étranger ou en habit, souvent en plusieurs versions parallèles, parfois même par des peintres différents. Rien qu'en additionnant ceux rassemblés par Albert de Wolff en 1957 et par Jean-Michel Gard en 1979, sans tenir compte des attributions et découvertes intervenues depuis, on s'aperçoit par exemple qu'un cercle restreint de notables des dizains de Sion, Sierre, Loèche et Brigue commande entre 1807 et 1809 au seul Félix Cortey (1760-1835) pas moins de trente-et-un portraits, dont quatorze pour la famille Stockalper⁴⁷. A cela il faut ajouter la série due au Lucernois Antoine Hecht (1786-1837), le maître d'Emmanuel Chapelet, installé en Valais depuis 1808, ceux que l'on confie à Laurent-Justin Ritz (1796-1870) à partir de la seconde moitié des années 1820.

L'art du portrait a d'abord été réservé aux plus hautes classes de la société. Enfin, à partir du XVIII^e, grâce au relâchement des lois somptuaires édictées par la cour ou l'Eglise qui, pour fixer la hiérarchie sociale, réservent à la noblesse le port de certains vêtements ou matériaux devenant ainsi signe et privilège de caste ; grâce aussi à l'enrichissement des classes moyennes, le portrait se répand dans diverses couches de la bourgeoisie.

Au cours du XIX^e siècle, en Suisse, il s'embourgeoise et devient banal. Cependant, cette nouvelle classe se recrute principalement parmi la bourgeoisie du commerce et les représentants de la nouvelle société industrielle.

Les portraits d'Emmanuel Chapelet répondent à quelques caractéristiques stylistiques et techniques souvent repérables au premier regard, même pour un œil non averti. Il est cependant nécessaire de remarquer que le peintre s'est appliqué de manière différente selon

⁴⁷ Respectivement pour *Le Portrait valaisan* et le catalogue de l'exposition *Félix Cortey (1760-1835), peintre valaisan*, édité par le Centre de recherches historiques de Bagnes, Bagnes 1979.

⁴⁷ Rappelons que le terme « autoportrait » est une invention contemporaine, usitée à partir des années 1950, qui a peu à peu détrôné l'appellation traditionnelle de « portrait de l'artiste » par lui-même.

les portraits qui lui étaient demandés. Affinités, intérêts financiers, problèmes techniques ? Aucune réponse ne sera apportée, il faudra se contenter d'hypothèses.

Caractéristiques des portraits de Chapelet

Même si la qualité picturale de ses portraits est loin d'être homogène, on peut tout de même relever un certain nombre de similitudes entre chacun d'entre eux. Généralement, ses modèles sont représentés en buste, de trois quarts, la tête légèrement inclinée à gauche ou à droite. Dans de rares exceptions tout de même, le modèle est placé de face. Les portraits de Chapelet sont, la plupart du temps, dépourvus d'accessoires, sauf si ces derniers font figure d'attributs et renseignent sur la fonction du modèle, telle la présence de missels dans les mains des ecclésiastiques. Quelquefois, les modèles peuvent aussi être représentés assis sur une chaise, ou encore accoudés à une table. L'attention de celui qui observe est alors uniquement concentrée sur le personnage lui-même ou, plus précisément, sur son visage ou sur ses mains qui prennent souvent un relief particulier.

Dans certains cas, les mains du modèle sont représentées afin de donner un indice sur la fonction qu'il occupe. Les mains portent donc l'attribut qui le caractérise, telles une lettre pour un notaire, un missel pour un ecclésiastique ou une jeune femme pieuse, ou encore un outil de travail pour un herboriste. Dans son autoportrait, Emmanuel Chapelet s'est représenté avec sa palette de peintre et ses pinceaux dans sa main gauche, ce qui, en l'occurrence, n'offre rien d'original et s'inscrit dans la ligne des autoportraits de peintres⁴⁸. (fig. 11)

Cependant, les mains peuvent aussi être représentées dans le seul but de donner un équilibre au tableau, par souci d'esthétique. Ce procédé dépasse alors les contingences et l'anecdote, son traitement est d'abord pictural comme, par exemple, dans le portrait de Catherine de Cocatrix. Croisées devant elle, soigneusement exécutées, à hauteur du ventre, elles contrastent fortement avec la robe foncée du modèle, qui pose sur un fond sombre. En procédant ainsi, le peintre rompt la masse rigide du buste et le maintien austère du modèle.

⁴⁸ Rappelons que le terme « autoportrait » est une invention contemporaine, usitée à partir des années 1950, qui a peu à peu détrôné l'appellation traditionnelle de « portrait de l'artiste » par lui-même.

Les mains peuvent aussi être complètement évacuées du tableau. Ainsi, Chapelet a représenté de cette façon Jean Trottet, fondateur de la verrerie de Monthey (fig. 20), ou encore François-Xavier de Cocatrix, conseiller d'état. (fig. 17) L'œil est alors immédiatement attiré vers le visage, puisque aucun autre élément ne vient le distraire. De plus, le costume sombre de ces deux modèles qui contraste avec leur visage vient encore accentuer cet effet.

Dans d'autres cas, une main peut aussi être peinte seule, comme dans le portrait représentant un homme barbu, en costume sombre et chemise blanche à plis, sa main gauche appuyée sur un dossier de chaise de bois clair tandis que l'autre, invisible, se perd dans le fond sombre du tableau. (fig. 16) Ici, l'attitude est plus naturelle, vivante et déliée ; elle correspond avec ce qui se dégage de la physionomie du personnage que l'on devine élégant dandy, raffiné et un peu impertinent.

Ainsi, Chapelet ne donne pas de type prédéfini à ses modèles, son langage pictural et le traitement de ses sujets dépendent de la fonction de la personne, de ce que veut mettre en évidence le peintre, ou encore par simple souci d'esthétique et d'équilibre.

En observant attentivement la série des portraits d'Emmanuel Chapelet, on peut constater à chaque fois la présence d'un petit halo brun doré, plus ou moins marqué, qui nimbe une partie du contour du visage de ses modèles. Il s'agit là d'une des caractéristiques les plus marquées de la série des portraits de Chapelet.

Ainsi, tout en nuance et en dégradé, cette touche lumineuse confère au modèle plus d'intensité et de présence, car le visage se détache mieux sur des fonds invariablement sombres. En effet, ces derniers sont exclusivement foncés, allant d'un noir profond à un vert noirâtre, d'un bleu à un vert foncé, en passant par toutes les nuances de brun olive. Cette dernière nuance est surtout visible dans la série des portraits d'ecclésiastiques.

Certains personnages sont plus ou moins marqués par ce halo brun doré. Si l'on prend l'exemple de l'autoportrait du peintre, il se détache sur un fond sombre où seule sa chemise apporte une touche claire à l'ensemble. (fig. 11) La touche de lumière est visible dans la partie gauche du tableau ; ce halo brun doré se détache visiblement depuis le sommet de la joue gauche du modèle jusqu'à son épaule et se poursuit dans le traitement délicat du blanc de sa chemise, il se retrouve dans l'arrondi de la palette et la ligne des pinceaux. Ainsi, par effet d'optique, cette touche de lumière confère au tableau un semblant de perspective ; le modèle semble en effet se détacher du fond sombre et plonger en direction du spectateur. Cette sensation est encore accentuée par la position de trois quarts du buste.

La lumière qui caractérise les portraits d'Emmanuel Chapelet peut également effleurer le visage du modèle, sans nécessairement se prolonger en dégradé dans le fond. Ce procédé est par exemple visible dans le portrait de Madame Cornut, alliée Coutaz. (fig. 15) Les anglaises châtain de la jeune femme sont soulignées par une subtile ligne dorée qui éclaire légèrement la partie droite de son visage. Ce halo accentue ainsi le modelé du visage, du cou et des épaules. Cette ligne brun doré se retrouve, mais de manière inversée, le long des bras nus posés sur son ample robe bleu foncé. L'ensemble s'équilibre ainsi et devient très harmonieux. Dans d'autres cas, cette subtile pointe de lumière peut aussi se traduire par une toute petite tache très lumineuse, qui tranche avec un fond excessivement sombre. Si l'on observe à nouveau le portrait de François-Xavier de Cocatrix (fig. 17), le visage du modèle prend relief grâce à une pointe lumineuse beige doré, localisée autour de la joue du modèle, qui épouse le tracé de son col. Ce petit halo, très localisé, se retrouve aussi dans le portrait de sa femme, Catherine de Cocatrix (fig. 18), tout comme dans le portrait de Jean Trottet. (fig. 20) Dans d'autres cas, la palette claire du peintre peut également épouser la ligne d'un vêtement, sans nécessairement nimbier le visage du modèle, comme c'est le cas dans le portrait de la femme de Chapelet, Julie Peillex, d'Abondance. (fig. 26) On retrouve aussi cette même caractéristique dans les portraits d'ecclésiastiques représentés pour la plupart sur un fond brun olivâtre.

Cet effet de lumière se retrouve aussi lorsque Chapelet fait poser ses modèles en pleine nature, ou, le plus souvent, lorsqu'il compose un paysage imaginaire. Si l'on se penche sur le portrait d'un herboriste, représenté dans un paysage montagneux, le peintre a trouvé un subterfuge intéressant afin de pallier au manque d'unité du fond ; un ciel encombré se détache à gauche du modèle, tandis qu'à droite, son visage est bien mis en valeur par une brève éclaircie que l'on perçoit dans le lointain. (fig. 14)

Un même procédé se répète dans le portrait d'Innocente Durier, représentée en costume du Val D'Illiez. (fig. 22) Nuage blanc, Dents du Midi enneigées, manche bouffante blanche, une diagonale de lumière valorise le visage rehaussé encore lui-même par la couleur flatteuse du fichu coloré.

Une seconde caractéristique des portraits d'Emmanuel Chapelet est la manière habile avec laquelle le peintre réussit à faire ressortir un trait, un caractère, un tempérament. Ses modèles se caractérisent souvent par une forte personnalité, visible dans l'expression du visage tout comme dans le regard. En effet, le peintre représente ses modèles tels qu'ils s'offrent à lui, sans forcément chercher à les embellir. Au contraire, on serait même tenté de dire qu'il

n'hésitait pas à les peindre en exagérant quelque peu leurs traits, sans pour autant verser dans la caricature. Si l'on prend l'exemple du portrait du curé Jean-Nicolas Favre Chapelet l'a représenté le visage empâté, les sourcils bien marqués, les traits grossiers, le tout sans aucun ménagement. (fig. 36)

Si l'on s'attarde encore une fois sur l'autoportrait très soigné montrant l'artiste avec sa palette et ses pinceaux, on remarque qu'il n'a pas hésité à se représenter avec un nez bien prononcé, busqué. Son regard attentif n'est pas dirigé vers le spectateur, mais vers le sujet probable qu'il veut fixer sur sa toile. Sourire avenant, mise soignée, son air et son attitude trahissent une personnalité solide et une assurance tranquille. Encore pourrait-on y déceler une certaine complaisance !

Comme tout bon portraitiste, Chapelet se doit de faire ressortir la psychologie de chacun, il souhaite croquer sur le vif ce qui fait sa singularité, il tente de cerner le ressenti du modèle au moment de la pose. Plus ou moins couronnées de succès, ses tentatives méritent qu'on s'y arrête.

Parmi celles-ci, signalons les portraits les plus représentatifs, tel celui de Jacques Calpini (fig. 8), arborant un air fier, les yeux foncés bien fixés dans ceux du spectateur, tout comme le portrait de l'herboriste, représenté les traits épais, sans aucune grâce, ou alors celui du jeune homme au regard décidé, complet foncé et chemise rouge, une lettre dans sa main droite. Le peintre a aussi portraituré l'homme politique Jean-Joseph Torrent (fig. 115), sourire en coin, regard fixe, air décidé, caractère bien trempé. Jean Trottet, le fondateur de la verrerie de Monthey, à l'inverse, a le regard vague, l'air absent ; il ne vient pas percuter l'attention du spectateur comme dans les exemples cités précédemment. Néanmoins, même plus effacée, il s'agit bien d'une personnalité franchement typée.

Les portraits d'ecclésiastiques affichent aussi de belles personnalités, fortement distinctes les unes des autres. Etant donné que le peintre n'a pu les différencier par leurs vêtements ecclésiastiques, il s'est peut-être encore davantage attaché à rendre leur visage expressif. Si l'on observe le portrait de Théodore Genoud, conservé au prieuré le Lens, on ne peut qu'être frappé par sa forte présence. (fig. 37) Air quelque peu ironique, fier, presque hautain, le modèle est conscient de son autorité, il semble même en jouer. Chapelet a exécuté un deuxième portrait représentant le même personnage ; il n'a pas changé sa physionomie. (fig. 142) Ce portrait est quasiment identique au premier. De semblables caractéristiques s'observent dans le portrait de Louis-Antoine Luder (fig. 38) à l'hospice du Simplon, ainsi

que dans celui de l'abbé Dumoulin (fig. 33), ou encore dans le portrait d'Antoine Métrailler. (fig. 34)

A l'inverse, la plupart des femmes portraiturées par Chapelet présentent toutes un visage relativement doux, presque effacé. Souvent un objet qui leur est attribué vient renforcer cette idée de douceur et de soumission tel le portrait d'une jeune fille tenant une rose et un missel dans sa main gauche (fig. 6), ou encore celui représentant Marie-Marguerite Thérèse Zumofen (fig. 12): porter un agneau dans ses bras devient l'image de la femme maternelle, protectrice et aimante. Toutes ces femmes se distinguent par des traits réguliers et fins et leur caractère semble nettement moins affirmé que dans les portraits de leurs compères masculins. Chapelet veut-il flatter la gent féminine? Il n'empêche que le peintre a aussi représenté quelques femmes qui se singularisent par une forte personnalité, visible par exemple dans le portrait d'Innocente Durier, fille de notaire. (fig. 22) Regard perçant, accentué encore par des sourcils noirs et arqués. Ou encore, dans une toute petite minorité de portraits, Chapelet n'a pas hésité à rendre le visage des femmes tels quels, sans artifices, comme dans le portrait de Catherine de Cocatrix, une femme d'âge mûr, cernée, les traits lourds et empâtés. Mais il se dégage d'elle une tranquillité, une présence qui rassure. Le peintre n'a pas non plus cherché à embellir Aglaé Charrière (fig. 23), portraiturée l'air souffrant, pensif, mal à l'aise, étouffant probablement dans son rôle de modèle du peintre.

Ainsi, à travers la présentation sommaire de ces exemples, sélectionnés parmi plus d'une quarantaine de portraits, on peut avancer l'idée que le peintre, en fin observateur, arrivait à saisir l'essence de son modèle pour la transcrire sur la toile. On ne retrouve pas une physionomie qui présente des similitudes avec une autre, un même air de famille au sein de ses portraits, une attitude semblable ou encore les mêmes proportions dans les traits du visage. Tous ses modèles ne sont pas traduits d'une manière stéréotypée, figée; au contraire, ils se caractérisent tous par leur personnalité que l'on perçoit aisément sous le pinceau de Chapelet.

Parvenir à cerner ces personnages de manière aussi suggestive et vivante, nécessite une bonne technique picturale. Les portraits d'Emmanuel Chapelet sont tous minutieusement exécutés, bien soignés. Le grain de peau est rendu de façon réaliste, comme dans le portrait de Jean-Joseph Torrent ou dans celui de François-Xavier de Cocatrix. Le peintre maîtrise bien le rendu des ombres sur le visage, de façon à sculpter une pommette, un menton, à mettre en valeur telle ou telle particularité d'une physionomie. Il s'applique aussi particulièrement au

existent bel et bien parallèlement à cette société privilégiée mais aussi exagéré par la rumeur ! En aucun endroit de son œuvre, Chapelet n'en fait mention et s'il fréquente le monde paysan, ce n'est pas n'importe lequel : sa figure emblématique, Le Gros-Bellet, est portraituré en toute élégance. (fig. 13) Insurgé d'un moment, meneur d'événements, il devient un personnage largement digne d'intérêt. Et si un costume du Val d'Illiez est peint, celui qu'Innocente Durier a revêtu, fichu arc-en-ciel, chapeau de paille plat à rubans de soie et main maladroitement posée sur « le barlette », un récipient de bois dans lequel on mettait de la crème, l'ensemble est manifestement une construction artificielle. Posant devant les Dents du Midi, la jeune fille, vaguement empruntée dans son rôle de paysanne, se sait fille de notaire.

Mais alors comment s'habille cette société qui veut se faire portraiturer à son avantage ? Plus de fantaisie, d'inventions chromatiques ou formelle dans le costume féminin même si les modèles de Chapelet sont peu enclins à l'excentricité : pas de dentelles chiffonnées, plissées, ou froncées, mais, par exemple, la dentelle sage, à plat, joliment sinueuse ou florale qu'a adoptée Madame Cornuz, alliée Coutaz ou encore, plus subtile et élégante, celle de Madame Chapelet qui estompe le profondeur du décolleté.

Un air de liberté souffle partout dans la première moitié du XIX^e siècle, un édifice pourtant encore instable dont la petite guerre du Sonderbund (1847) montrera la fragilité. Vers 1830, jeunes femmes et jeunes filles, de Brigue à Monthey, commencent à se vêtir à la mode européenne. Busquière abandonnée, chapeau souvent délaissé ; ce dernier, quand il est porté, devient plus haut et reste le seul élément bien valaisan du costume féminin. Il frappe d'ailleurs les artistes qui parcoururent la route du Simplon. A partir de 1850, le falbala devient toujours plus lourd, la coiffe triple de hauteur. Petit à petit, le chapeau valaisan est relégué dans les armoires des villes, il se retire dans les armoires et les vallées. Seules les vieilles dames lui resteront fidèles jusqu'à la guerre de 1870.⁴⁹ Dans le cas des modèles de Chapelet, sa clientèle étant essentiellement urbaine et bourgeoise, les modèles féminins préférèrent rester nu-tête avec les cheveux tirés ou coiffés en chignon, visibles, par exemple, dans le portrait de Madame Debonnaire, la nièce du peintre, (fig. 24) ou encore dans celui de Mme Chapelet, Julie Peillex, d'Abondance. Cependant, une partie des modèles féminins de Chapelet, plus âgés, portent effectivement le chapeau à falbala avec une longueur impressionnante de ruban replié en fronces autour de la coiffe, large bordure en soie ou en coton, colorée ou non, souvent décorée de broderies. Emmanuel Chapelet s'applique particulièrement à rendre l'effet

⁴⁹ Wolff de, Albert, *Le portrait valaisan*, Genève, Roto-Sadag, 1957, p. 26.

des tissus de soie, peint de façon extrêmement réaliste, proche d'un instantané photographique. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer le chapeau à falbala et la lavallière assortie de soie blanche de Catherine de Cocatrix, qui contraste bien avec le reste de son costume. Le peintre se rapproche ainsi de la manière d'Ingres et de son portrait de Madame Rivière où le traitement de la robe en soie blanche du modèle n'est pas sans rappeler le rendu brillant et appliqué de ce tissu dans les portraits de Chapelet.

Les femmes portent toujours autant de bijoux, des anneaux, des bagues, des camées, des broches de toutes sortes, des boucles d'oreille et des colliers. Le soin apporté à les rendre ne fait que mieux ressortir la sobriété du vêtement. Madeleine Delaloye s'est parée d'un rubis rouge en broche serti d'or et d'un discret collier doré qui tranche sur une robe foncée. (fig. 5) Catherine de Cocatrix prend la pose avec des bagues en or qui viennent orner ses deux mains. Thérèse Trottet est portraiturée avec ses bagues et un collier en or, (fig. 19) tandis qu'Aglaé Charrière porte une longue chaîne dorée, un épais bracelet à la main gauche et des pendentifs en or. Parfois aussi, les bijoux des femmes se résument à une double rangée de colliers de perles, comme dans le portrait de Mademoiselle de Preux. (fig. 27) Ces exemples peuvent être multipliés, tant les dames se parent d'ornements. Au contraire, les jeunes filles se distinguent par leur sobriété : pas de bijoux, sauf dans de rares cas où un anneau doré est visible à l'annulaire.

Quant aux hommes, on est bien loin de Lord Byron et des cravates extravagantes des gandins, la tenue vire au noir et au gris notarial, à la terne cheviotte. Le costume trois pièces s'accompagne d'un foulard noué en cravate sur une chemise qui se permet quelques fantaisies tout comme le portrait de l'homme à la barbe soignée, le bras négligemment posé sur le dos d'une chaise, ou encore celui de Jean Trottet, représenté dans un complet bien ajusté. Quelquefois l'on aperçoit encore un beau gilet qui vient rompre la monotonie de ce costume banal, visible, par exemple, dans le portrait d'un jeune homme portant moustache, une lettre à la main, qui en arbore un de couleur rouge vif. (fig. 7)

La palette de Chapelet se fait chatoyante lorsqu'elle se met au service des dignitaires ecclésiastiques. Conservé à la cure de Lens, le portrait d'Etienne Bagnoud, nommé évêque le 3 juillet 1840, en fait foi. (fig. 29) Rarement toile n'a égalé en couleurs, luminosité, rigueur et précision. Le cadrage du sujet, légèrement emphatique et théâtral, rehausse chaque élément du

costume ecclésiastique qui précise la dignité du modèle. La calotte, petite coiffe ronde, la chape, ou mosette, courte pèlerine descendant jusqu'à la ceinture et boutonnée par devant, portée sur un surplis, ou soutane, que l'on devine blanche, et surtout la croix pectorale, croix de métal précieux suspendue par une chaîne mettent en évidence son rang. Deux autres croix de Saint-Maurice serties de pierres précieuses viennent s'ajouter à la première, ce qui conforte un effet d'autorité. Seul le rabat, fait de deux pièces de tissu noir, bordées de blanc, qui cache l'échancrure du col, rappelle le vêtement ordinaire de tout ecclésiastique.

Le pinceau du peintre a réussi à trouver un équilibre chromatique entre les bleu violet, vert foncé, rouge carmin, entre les ombres et le soyeux des étoffes ; équilibre entre tous ces tons que l'on hésite à qualifier de froids en raison de l'effet lumineux rendu. La ligne brillante qui part de la calotte pour se poursuivre sur l'arête du nez, le menton, le rabat, les croix et le rouge du revers de la cape contribue à l'équilibre de l'ensemble ; de même que la couleur rouge identique à l'arrière des épaules et au bas du tableau dans l'arrondi rouge de la cape. Tout ici est pensé, structuré, soigné.

Les paysages et les gravures

Documents historiques

Bien que les tableaux religieux et les portraits dominent largement la production picturale d'Emmanuel Chapelet, quelques paysages, une petite série de croquis et une nature morte on tout de même pu lui être attribués. En effet, le paysage valaisan ne semble guère avoir stimulé les commanditaires locaux, même s'il est le support privilégié de l'exaltation romantique qui s'empare de l'Europe entre 1770 et 1850. Il est vrai que les décors agrestes importés de France ou peints par Koller et Rabiato pour l'aristocratie valaisanne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle n'ont pas trouvé de successeurs au XIX^e siècle⁵⁰.

Parmi les peintures de paysage de Chapelet, citons une vue de Monthey datée de 1827, conservée à la salle du Conseil de l'hôtel de ville de Monthey. (fig. 137) Elle n'est pas signée, mais on peut l'attribuer de façon certaine à Chapelet. Le peintre a représenté sa ville natale. Il

⁵⁰ Morand, Marie-Claude, « De la perruque au gibus : la situation artistique en Valais au début du 19^{ème} siècle », in *Sion, la Part du Feu (1788-1988)*, Catalogue édité par les Musées cantonaux du Valais et les Archives communales de Sion, Sion, 1988, p. 140.

a posé son chevalet depuis l'hôpital. Le regard du spectateur est dirigé vers le couvent des Bernardines à gauche. Une petite partie du village de Collombey est bien visible. Chapelet ne s'intéresse pas qu'au paysage, il y intègre des personnages. La figure humaine devient à son tour sujet du tableau. Ainsi au premier plan, on remarque la présence de quatre personnages ; deux hommes longent un petit chemin sur la gauche, tandis qu'en contre-bas, derrière une allée de feuillus, deux femmes s'affairent. La première est dirigée vers le spectateur, tandis que la seconde, un chapeau de paille sur la tête, contemple la vallée. Tous sont représentés en costume typique de la région de Monthey.

Une autre vue, datée de 1855, est accrochée en face, dans cette même salle du Conseil. (fig. 136) La signature du peintre, Em. Chapelet pinxit y figure cette fois-ci en caractères bien appliqués. Le point de vue diverge par rapport au premier tableau. Chapelet peint une autre partie de Monthey où le pont de bois, construit en 1809, est immédiatement reconnaissable. Dans le prolongement de ce dernier, l'église de Monthey, bâtie en 1855 par Emile Vuilloud, contemporain de Chapelet, est visible. Au premier plan figure un groupe de quatre personnages et une chèvre au repos.

Un autre paysage a pu être localisé à Genève, chez un particulier. Bien que ce tableau ne soit ni signé ni daté, les caractéristiques stylistiques et techniques nous permettent de l'attribuer sans peine au peintre. (fig. 140) Ce paysage ressemble beaucoup à celui décrit précédemment. Le point de vue est très semblable, bien que le pont figure un peu plus à gauche ; à l'arrière, les deux versants de la vallée s'ouvrent sur un horizon bien dégagé. La coloration du ciel reprend la douce teinte des toitures du bourg. Au premier plan, à la place du groupe de personnages, une jeune fille tout de bleu vêtue, coiffée d'un chapeau orange à falbala, est assise à la droite du tableau. Croqués dans le lointain, on remarque aussi toute une série de petites gens qui animent la scène.

Une quatrième vue de Monthey a pu être attribuée à Chapelet. Ce paysage est très semblable à celui cité auparavant. Le peintre a posé son chevalet en face du pont couvert. Dans le lointain, on peut aussi apercevoir le couvent des Bernardines de Collombey. Au premier plan, sur la gauche, figure une jeune fille assise coiffée d'un chapeau à falbala, une brebis dans ses bras. (fig. 148)

Un autre paysage de Chapelet date de 1864, il est conservé à Sierre chez un privé. (fig. 3) La signature du peintre E. Chapelet, est bien visible au verso. On peut y reconnaître la scierie de Troistorrent, au bord de la Vièze, elle est d'ailleurs toujours en fonction et c'est d'elle que Théophile Gautier écrivait, dans son ouvrage « Vacances du lundi », qu'une « scierie fait

toujours bien dans le paysage : les tons saumonés des planches nouvellement débitées, mises en tas autour de la fabrique, font des réveillons et des rappels de lumière dont les peintres profitent ou devraient bien profiter, car il est rare qu'ils mettent en œuvre ces motifs. »⁵¹. Chapelet a également peint le pendant de cette scierie qui représente le petit village de Troistorrent. Il s'agit de la deuxième partie du tableau, tous deux de même dimension. A part Monthey et Troistorrent, le peintre a aussi représenté une petite vue de Saint-Maurice qui a pu être retrouvée dans les bureaux du musée de Valère. (fig. 2) Ce paysage n'est pas daté, même si la signature du peintre y figure au verso. Le château de Saint-Maurice est absent de cette représentation. Un autre tableau représentant une vue du couvent de Saint-Maurice a aussi pu être attribué à Chapelet.

A côté de ces huit paysages, Chapelet se consacre à l'étude sur le motif hors du confinement des chapelles et des églises en réalisant une série de petits croquis de plusieurs sites. Au nombre de dix-sept, ces dessins, probablement exécutés au fil de ses pérégrinations, représentent les endroits suivants : Monthey, Saint-Maurice, la tour de la Bâtiaz à Martigny, Montorge, Sion, Granges, Chalais et enfin la tour de Goubing à Sierre. (fig. 151 à 164) Dans tous ces dessins, la signature du peintre est notée de la façon suivante : E.C. Réalisés à l'aide d'un crayon gras ou d'un fusain, ces croquis de petite dimension sont tous bien soignés, tant dans le rendu des détails que dans l'équilibre de la composition. Chapelet s'est appliqué à rendre les monuments les plus représentatifs de ces régions.

Enfin, si la nature morte est restée un exercice peu pratiqué, une, signée de la main du peintre a pu être localisée à Saint-Maurice chez un particulier. (fig. 39) Rappelons que le paysage, la scène allégorique ou mythologique, la nature morte sont des thèmes inconnus dans les ateliers valaisans. Cette charmante petite peinture à l'huile, exécutée sur un support de bois, a pour thème des châtaignes. A l'origine, elle était probablement destinée à orner un coffret de bois, car on peut remarquer deux perforations à droite et à gauche du panneau. Peinte peut-être par plaisir, ou pour masquer la modestie du matériau, toujours est-il qu'elle manifeste une sûreté du goût et un sens certain de la décoration dans un art que l'on peut qualifier ici de populaire.

L'intérêt de ces tableaux réside avant tout dans leur documentation historique. En effet, à l'époque où la photographie fait une timide apparition, les tableaux d'Emmanuel Chapelet

⁵¹ Pitteloud, Antoine, *Le Voyage en Valais, anthologie des voyageurs et des écrivains de la renaissance au XX^e siècle*, Lausanne, l'Age d'Homme, 2005, p. 485.

nous fournissent des renseignements non négligeables sur les lieux peints. Ainsi, Monthey est restitué dans sa dimension de gros bourg, le mot citadin n'a alors plus sa place à son propos tant sa dimension est réduite et la nature présente ; y voir un paysan en costume et sa chèvre nous obligent à voir ou imaginer Monthey dans la réalité d'une époque précise. Tout comme à travers le regard étonné des écrivains voyageurs découvrant la Valais à cette même époque, une peinture ou un croquis nous apprennent à lire l'histoire d'un pays.

Style de l'œuvre de Chapelet

Etude des modèles et des influences dans les tableaux religieux

Une question s'impose : Emmanuel Chapelet a-t-il eu des modèles antérieurs ou contemporains qui auraient pu l'inspirer dans ses compositions religieuses ? Même si la source d'inspiration de l'artiste est peu claire, on pourra tout de même émettre des hypothèses afin de trouver non pas ses modèles exacts, mais bien la probable provenance des références artistiques qui auraient pu l'inspirer. Les archives restent malheureusement muettes au sujet d'un éventuel apprentissage pictural. On sait seulement qu'il a fréquenté le peintre Anton Hecht.

Chapelet ne s'est en tout cas pas formé dans un quelconque centre artistique à Paris. En effet, l'institut Suisse pour l'étude de l'art qui procède à des recherches sur des artistes suisses ayant fait des études à Paris ne possède aucune indication sur ce peintre. Aurait-il pu voyager et ainsi subir des influences de l'extérieur ? Cette éventualité n'est pas à exclure totalement, même s'il est malgré tout peu probable qu'il se soit formé à l'extérieur de la Suisse. Un peintre suisse de la génération d'Emmanuel Chapelet entendait-il parfaire sa formation dans l'une des écoles d'art de premier rang, il n'était alors guère question que des trois seules académies de Paris, Munich et Düsseldorf.

Les modèles que Chapelet a vraisemblablement utilisés pour s'inspirer sont probablement des copies de gravures du XIX^e siècle, mais comme ces dernières sont très nombreuses, il s'est

avéré difficile de les repérer, et encore moins de les localiser⁵². Ses modèles sont aussi certainement à chercher dans les peintures qu'il a eues directement sous les yeux, comme celles de Félix Cortey ou de son maître Anton Hecht. Cependant, ce dernier n'a pas utilisé les mêmes sujets pour ses peintures religieuses, hormis une Descente de Croix, peinte en 1815, conservée à l'église Ste-Catherine de Sierre. Ce tableau d'autel, même s'il présente des affinités avec la Descente de Croix de Chapelet à Champéry, n'est pas assez semblable pour imaginer que les deux artistes se soient inspirés d'un modèle commun. De même, les peintures religieuses de Cortey ne peuvent être comparées avec celles de Chapelet car les sujets représentés divergent passablement.

De toute évidence, même si Chapelet a dû subir des influences de part et d'autre, le peintre a certainement réussi à concevoir des œuvres originales, personnelles, sans véritable modèle existant. Citons l'exemple de saint Antoine l'ermite conservé au centre paroissial de Courtion. (fig. 66) Dans cette œuvre, l'artiste a visiblement fait la synthèse entre un cadre typiquement valaisan, composé de sommets escarpés et de sapins, et une iconographie plus traditionnelle représentant le saint accompagné de son fidèle animal, le cochon. Il inscrit donc clairement le personnage dans un paysage familier, sans pour autant renier la tradition iconographique. Il faut aussi garder à l'esprit que, le plus souvent, le patronage de l'église entretenait un lien direct avec le tableau canalisant ainsi, d'une certaine manière, la liberté créatrice de l'artiste, comme par exemple dans le cas de l'église de Monthey, dédiée à l'Immaculée Conception.

Pour tenter de comprendre de quelle manière les peintres décident de représenter un modèle d'une certaine façon plutôt que d'une autre, rappelons que les types de l'art chrétien ont été façonnés tout au long de l'histoire du christianisme. L'iconographe chrétien doit alors en suivre les variations pour mieux prendre en compte la tradition.

De même qu'une histoire de la peinture permet de distinguer les meilleures époques de l'art chrétien, une étude de l'iconographie chrétienne devra préciser les meilleures expressions des types chrétiens, celles auxquelles il vaut mieux s'en tenir. Pendant le XIX^e siècle, des théoriciens français vont alors préconiser des modèles à suivre. L'écrivain français Raoul Rochette, contemporain de Chapelet, publia en 1834 un *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types qui constituent l'art du christianisme* où il retrace en

⁵² Les modèles ne sont en effet pas immédiatement perceptibles. Ni les professeurs C. Michel et P. Kaenel de l'Université de Lausanne n'ont réussi à déterminer un modèle dominant dans ses œuvres. Assurément, il s'agit d'éclectisme.

archéologue la formation de l'art chrétien. Il montre que, de Giotto à Raphaël, jamais l'iconographie chrétienne n'a été mieux comprise ni pratiquée : « De Raphaël à Mengs, il ne devait plus y avoir que dégénérescence ».

Un autre auteur, Didron, dans ses chroniques de l'*Univers* puis dans les *Annales archéologiques* n'aura de cesse à partir de 1841 de donner aux artistes et aux amateurs les éléments d'une juste iconographie. Selon lui, Michel-Ange est l'acteur principal de la décadence de l'art chrétien.

Tous n'iront pas aussi loin que Didron dans l'intransigeance, mais nombreux sont ceux qui participeront à la constitution de cette encyclopédie de la bonne iconographie. Cependant, l'éclectisme reste la tendance profonde du siècle⁵³.

Néanmoins, l'iconographie savante et puriste, malgré ses prétentions, malgré sa capacité à s'élever en un système cohérent et complet, ne saurait constituer la norme. Les solutions iconographiques présentées par les traités ne sont évidemment que des propositions suivies ou non par les artistes. Qu'ils les suivent ou non est un autre problème. Du moins peut-on conclure que le clergé a tout fait pour constituer un système complet de la pratique, de la technique et de la méthodologie de l'art chrétien. Ainsi, au XIX^e siècle, l'élaboration de cette méthodologie de l'art chrétien est en soi un phénomène original et considérable. Il est signe de l'intérêt nouveau porté à cette question⁵⁴.

Dans le cas d'Emmanuel Chapelet, il ne faut pas oublier que l'artiste suisse et, qui plus est, valaisan, devait certainement ignorer ces traités français d'iconographie, même si quelques-unes de ses œuvres ont pu être localisées dans le Chablais français. Mais, répétons-le, comme de nombreuses gravures du XIX^e siècle circulaient en Suisse à l'époque de Chapelet, il se pourrait que ces dernières se soient conformées aux préceptes tenus par ces théoriciens. De là à dire que, tombées dans les mains de Chapelet, elles aient pu l'inspirer, est une hypothèse peu risquée.

Même si ces théoriciens préconisent les modèles à suivre de Giotto à Raphaël, le XVII^e siècle italien et français reste la référence vitale en France pour les peintres du XIX^e siècle. La répartition des copies entre écoles donne cependant le premier rang, comme on pouvait l'attendre, à l'Ecole italienne, mais de si peu qu'il est plus intéressant de noter combien le partage se fait pratiquement à égalité avec les Ecoles françaises et espagnoles. Etonnement, on

⁵³ Foucart, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, pp. 66-67.

⁵⁴ Foucart, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 73.

peut constater l'absence des Préraphaélites ; en effet, Giotto et Fra Angelico sont inexistant⁵⁵.

Les préceptes des théoriciens avaient-ils donc si peu d'importance aux yeux des artistes ?

Les maîtres les plus souvent copiés sont les suivants : Raphaël et Titien qui se détachent nettement, suivi par Véronèse et Carrache. Pour l'école espagnole, le peintre Murillo récolte tous les suffrages. Prud'hon est plébiscité pour l'école française, tandis que Rubens se présente comme le chef de file de l'école flamande⁵⁶.

L'Allemagne, patrie des Nazaréens, est pratiquement absente ; les productions de l'école de Düsseldorf sont, il est vrai, diffusées par la gravure.

Il serait alors séduisant d'essayer de trouver les modèles éventuels de Chapelet parmi les artistes cités, ou du moins de repérer des similitudes dans la composition. Tentative ardue parce que, à un moment donné, la supériorité d'un talent s'impose avec une évidence presque aveuglante.

Parler de composition raphaélesque dans les tableaux religieux de Chapelet, en observant le tableau de la sainte Famille avec saint Jean-Baptiste conservé à l'église d'Illiez ou encore celui de l'autel latéral gauche à la chapelle Chavalet de Champéry où l'on y voit une Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, semble presque inadéquat. (fig. 84 et 130) Dans cette même chapelle, Chapelet a peint une Descente de Croix. (fig. 4) Sa composition triangulaire ne va pas, bien sûr, sans rappeler les tableaux de Raphaël. Mais soucieux d'équilibre et d'harmonie dans la composition, toutes les peintures religieuses de Chapelet sont sujettes à ce genre de construction lorsqu'il fait figurer plusieurs personnages à la fois.

Si l'on compare le tondo de Raphaël exécuté en 1510 et représentant *la Madone du Duc d'Albe* conservé à la National Gallery de Washington (ill. 1) avec le tableau d'autel de Champéry, (ill. 2) on voit en effet que la composition des deux œuvres présente quelques similitudes. Dans le tableau de Chapelet, dans un décor alpestre, saint Jean-Baptiste est placé debout à la droite de la Vierge ; un phylactère dans une main, il tend une croix à l'Enfant Jésus qui la saisit. Le regard de Marie n'est pas dirigé vers lui. Chez Raphaël, Jean-Baptiste est à gauche, un genou à terre, presque blotti dans le manteau de Marie ; la main de Marie est posée sur son épaule. Entre les trois personnages une relation affective intense se manifeste : regards, gestes, nudité des corps des enfants accentuent l'idée d'une tendre intimité ; le doux paysage alentour contribue encore à créer cette atmosphère. Ainsi, si similitudes il y a, les

⁵⁵ Op. cit., pp. 93-94.

⁵⁶ En France, les œuvres qui inspirent le plus les peintres sont *La Vierge au chapelet* de Murillo, suivie de son *Assomption* et de sa *Conception*. Ribera est aussi largement représenté avec son *Adoration des bergers*. Citons encore *Le Christ en croix* de Prud'hon, suivi de son *Assomption*. La *Descente de Croix* du peintre Jouvenet est également bien représentée. La *Mise au tombeau* de Titien connaît un franc succès, tout comme la *Sainte Famille* de Raphaël et le *Christ en croix pleuré par saint Jean* de Rubens.

mêmes termes ne peuvent être employés pour caractériser les deux œuvres. Indéniablement, celle de Chapelet, plus rustique, est moins chaleureuse, moins vivante.

Parmi d'autres modèles qui pourraient se rapprocher de certaines peintures religieuses de Chapelet, signalons certaines Assomptions du peintre du XVII^e siècle Bartolomeo Murillo. En effet, Chapelet aurait pu être tributaire de modèles provenant d'Espagne. Pour illustrer ce rapprochement, on pourrait comparer l'Assomption de Chapelet conservée à la chapelle de Collombey-le-Grand (ill. 4) avec une des nombreuses Assomptions de Murillo qui se situe au Prado de Madrid. (ill. 3) Dans les deux cas, on peut observer une composition similaire : les deux mains croisées sur sa poitrine, la tunique de la Vierge présentant un renflement vers le bas, tandis qu'à ses pieds se bousculent les putti. Dans le chœur de l'église de Monthey, une peinture murale représentant une semblable Assomption a été exécutée.

S'il est possible de déceler quelques influences du sud de l'Europe sur les travaux de Chapelet, se tourner vers le Nord peut aussi ouvrir quelques perspectives. Ainsi à l'hospice du Grand-Saint-Bernard, un tableau de petit format a été trouvé qui représente saint Antoine. (ill. 5) Il est intéressant de remarquer que la physionomie générale de ce saint présente les mêmes caractéristiques stylistiques que le tableau de Chapelet, saint Antoine l'Ermite, conservé à Überstorf. En effet, la position des deux saints est exactement la même, le buste penché en avant, leurs deux mains posées de la même façon, le traitement des mains également très semblable. La main droite tient pareillement deux pages du livre Saint entre le pouce et l'index. Les caractéristiques physiques de la tête de saint Antoine rejoignent celles de saint Jérôme: petit nez fin, large front bombé, joues creusées, barbe et cheveux grisonnants, la même calvitie. Cependant, dans le tableau de Chapelet, le saint est inscrit dans un paysage, alors que dans l'autre on ne perçoit qu'un arbre sur la droite.

Dès lors, sachant les relations qu'entretenait Chapelet avec la Congrégation du Grand-Saint-Bernard, on peut imaginer que le peintre ait vu ce modèle et s'en soit inspiré ou, du moins, se soit basé sur le même modèle que le peintre hollandais Gérard Dou (1613-1675) pour représenter son saint Antoine⁵⁷.

Qu'en conclure ? Il est indubitable que Chapelet a dû entrer en contact avec les œuvres d'autres artistes, qu'il a dû s'approprier une partie de leur savoir, leur originalité, leur génie,

⁵⁷ Au dos, sur le châssis, on peut voir une inscription avec les mots suivants : Gérard Doux, peintre exquis (mot effacé) Rembrandt né à Leiden le 9 avril 1613-1675. Notons que le vrai nom du peintre s'écrit sans « x », ce qui nous donne à penser que cette attribution provient d'un amateur plus ou moins éclairé. Il faut alors émettre une grande réserve quand à l'auteur supposé de ce tableau.

Etude des modèles et des influences dans les tableaux religieux



(ill. 1) *la Madone du Duc d'Albe* par Raphaël



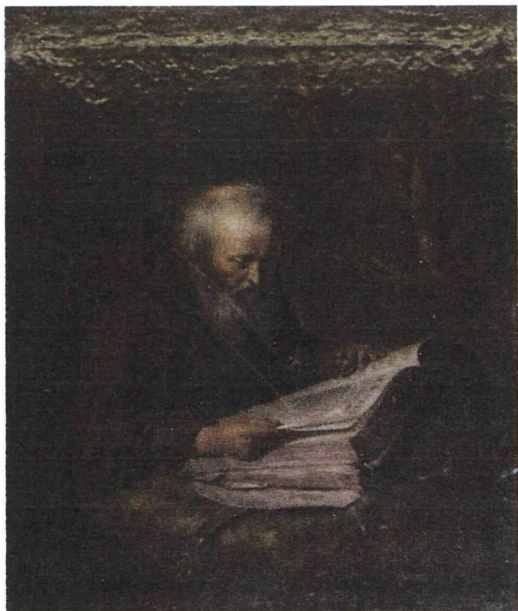
(ill. 2) *Vierge à l'Enfant avec St Jean-Baptiste* par E. Chapelet



(ill. 3) *Assomption* par B. Murillo



(ill. 4) *Assomption* par E. Chapelet



(ill. 5) Saint Jérôme par G. Dou



(ill. 6) Saint Antoine l'ermite par
E. Chapelet

qu'il a subi leur influence. Et, où que l'on se tourne, il sera toujours possible d'appeler un modèle qui tendrait à démontrer les affinités entre la peinture de Chapelet et celle invoquée. Cependant, procéder ainsi n'apporte aucun éclaircissement satisfaisant, la recherche restant trop incertaine et lacunaire.

Définition de son style

On l'a vu, les modèles de Chapelet ne sont pas immédiatement reconnaissables au premier coup d'œil. La priorité doit donc être accordée à l'étude de sa peinture, de son style, de son tempérament. Cependant, les caractéristiques stylistiques de ses peintures ne peuvent être « classées » dans un courant précis. Son œuvre, rappelons-le, s'inscrit dans le XIX^e siècle, lequel se définit essentiellement par l'éclectisme. En effet, Emmanuel Chapelet était un peu en marge des courants dits avancés, comme les nazaréens, il peignait plutôt dans la veine classique avec des influences romantiques. Le caractère de ses toiles relève du romantisme, et non du goût pour le retour aux formes épurées, à la fois classiques et évocatrices du Moyen Age, dont témoignent les nazaréens, qui constituent le principal courant de la peinture religieuse à cette époque⁵⁸.

Ainsi, plusieurs courants se combinent chez Chapelet. Il sera alors intéressant de les repérer dans ses nombreux tableaux. Dans un premier temps, une courte définition des styles qui prédominent en Europe à l'époque de Chapelet va être apportée. Enfin, l'originalité du peintre sera mise en parallèle avec ces courants ; la façon dont il se les approprie et les restitue ensuite va faire l'objet d'analyse, le tout illustré d'exemples précis choisis dans l'œuvre du peintre.

Le classicisme est un terme dérivé de « classique » dont il diffère. Il connaît une définition conceptuelle au XVII^e siècle, par lequel on désigne dans leur ensemble les phénomènes culturels et artistiques qui s'inspirent de la période retenue comme classique, c'est-à-dire digne d'être considérée comme modèle exemplaire en raison du degré de perfection atteint. On peut reconnaître certaines constantes dans le classicisme, comme la recherche de l'ordre, des proportions et de la symétrie, etc. Il y a presque toujours dans le classicisme, un rappel

⁵⁸ Felley, Eric, « Le chemin de Chapelet », in *Le Nouvelliste*, Sion, jeudi 31 octobre 1996, p. 17.

plus ou moins conscient de l'idéal grec du *kalos agathos* (beau et bon), c'est-à-dire du lien indissoluble entre valeurs esthétiques et valeurs éthiques.

Le goût pictural favorise l'expression des sentiments dans une composition harmonieuse et mesurée reposant sur le dessin. Ce style se perçoit par exemple à Rome ou à Bologne au milieu du XVII^e siècle, telles les peintures du Guerchin.

Certaines œuvres d'Emmanuel Chapelet se signalent par une composition résolument classique. En effet, il porte une grande attention à l'ordonnance des personnages, à l'équilibre de l'ensemble, comme par exemple dans le tableau d'autel de la sainte Famille à l'église d'Illiez. (fig. 84)) De plus, des compositions qui relèvent de la mythologie peuvent être signalées, comme dans les quatre premières et la huitième stations du chemin de Croix conservé à la chapelle des Giettes, peint en 1834. Les scènes se déroulent sous des arcs de triomphe ou encore des temples flanqués de colonnes et de frontons classiques. Le peintre a aussi intégré une semblable architecture dans les trois premières stations du chemin de Croix d'Evolène qui date de 1856 où des édifices romains soigneusement exécutés prennent place au côté des personnages. (fig. 89 à 91) A Saxon, de semblables caractéristiques s'observent dans son chemin de Croix peint en 1847. (fig. 70 à 72)

De par leur composition classique, même si la plupart des peintures religieuses de Chapelet sont affiliées à ce courant, on ne peut tout de même pas le considérer complètement comme un peintre classique. En effet, mises à part ses peintures religieuses, on ne trouve aucun sujet noble, de préférence inspiré de l'antiquité ou de la mythologie gréco-latine, à l'exception de certains détails cités plus haut. De plus, pour répondre au terme « classique », la composition et le dessin devraient primer sur la couleur. A l'inverse, les œuvres de Chapelet se distinguent par une coloration généralement vive et soutenue. La palette du peintre se fait chatoyante pour représenter les vêtements. Si l'on compare la couleur de ses peintures à celles de Nicolas Poussin - pour les mettre en parallèle avec un peintre résolument classique - la comparaison s'arrêtera là, tant il est vrai que le coloris sourd et mesuré de Poussin ne peut se comparer avec les tableaux de Chapelet.

Ainsi, même si Emmanuel Chapelet peint plutôt dans la veine classique, le caractère de ses toiles est tout de même plus proche du romantisme, notamment par l'emploi d'un chromatisme vibrant, avec l'utilisation de contrastes brutaux d'ombre et de lumière visibles dans les fonds de ses tableaux religieux. Il est vrai que ces derniers sont tourmentés comme peuvent l'être par exemple les paysages de Géricault. Citons à nouveau le chemin de Croix conservé à l'église de Saxon où les fonds se distinguent par leur côté dramatique et intense,

tant dans leur coloration que dans leur évocation de la douleur du Christ. Les nuages sont colorés, ils tourbillonnent ; l'émotion est perceptible jusque dans la composition des cieux. En ce sens, Chapelet pourrait être considéré comme un peintre romantique. De plus, la coloration est puissante, lourde, et fait fortement contraster les personnages entre eux. (fig. 70 à 83) Rappelons qu'au début du XIX^e siècle, le néo-classicisme du siècle précédent incarné par David se transforme peu à peu jusqu'à arriver aux premières lueurs pré-romantiques. Les artistes vont alors placer au premier plan l'imagination, l'expression individuelle. Ce courant, et l'émotion qu'il dégage, permet de présenter des images moins austères, moins contraignantes, plus adoucies et plus accueillantes. On recherche une touche de sentimentalité, un accent de familiarité dans la représentation des scènes évangéliques ; on les fait plus touchantes que sévères, plus saisissantes que terribles.

Au XIX^e siècle, dans toute la Suisse, le romantisme domine, bien visible dans les tableaux d'autel qui se sont multipliés. Ce courant soigne l'idylle et la profondeurs des sentiments, transmis dans la peinture religieuses essentiellement, comme dans les représentations religieuses de Melchior Paul von Deschwanden. L'art sacré devient alors le vecteur idéal pour l'expression des sentiments. Rappelons que le style prédominant dans les églises du XIX^e siècle est le néo-gothique, né de la vénération romantique du Moyen Age chrétien.

Dans les représentations de Chapelet, les personnages saints se distinguent tous par leur air empli de profonde piété, leurs yeux grand ouverts sur les cieux, l'air transporté par l'extase mystique. Chapelet ne déroge pas à la règle et représentent ses saints de cette façon, comme il était courant de le faire au XIX^e siècle.

Ainsi, les représentations religieuses de Chapelet peuvent tout de même s'affilier par certains côtés au mouvement romantique, même si on ne peut dire qu'elles se distinguent par une forte imagination et par une puissante individualité.

De plus, dans la peinture de la première moitié du siècle survit encore un art nazaréen ainsi que des traces sensibles du mouvement romantique.

Le terme nazaréen est à l'origine péjoratif, donné à un groupe d'artistes qui, acquis aux théories artistiques d'A. W. von Schlegel et W. H. Wackenroder, s'insurgèrent vers le début du siècle contre l'académisme classique et les théories de Winckelmann, aspirant à un retour aux sources de la peinture. En juillet 1809, un groupe d'élèves de l'Académie de Vienne se rassemble dans la confrérie de Saint-Luc (Lucasbund), fondée sur le modèle des confréries religieuses dans le but de ramener l'art « sur la voie de la vérité » en suivant l'exemple des primitifs. L'élément religieux qui rassemblait ces artistes conduisit certains d'entre eux à un

retour aux formes dépouillées du XV^e siècle italien, à l'étude de Pérugin, de Fra Angelico, Luca Signorelli, Filippo Lippi, Raphaël, et à l'emprunt chez ces derniers de la ligne et de l'utilisation d'une couleur soutenue, appliquée de manière vive et uniforme.

La simplification des formes et de la composition, l'idéalisation des visages obéissent à cette volonté d'archaïsme.

Il est vrai que les œuvres de Chapelet se distinguent par une coloration généralement vive et soutenue. Cependant, on ne peut pas vraiment dire que le peintre ait de réelles affinités avec les nazaréens, même si ces derniers, tout comme Chapelet, sont aussi sensibles aux compositions raphaélésques. Ainsi, le retable de saint Antoine l'ermite à Überstorf est très loin de ce type de peinture idyllique et quelque peu artificiel, tel que peut l'être la peinture nazaréenne⁵⁹. A l'inverse, on trouve ici une véritable profondeur psychologique, un recueillement authentique sur le visage du saint. (fig. 103)

Dans les peintures de Chapelet, on ne trouve pas non plus de volonté de primitivisme. On l'a vu, il ne renonce pas aux effets de clair obscur, bannis par les nazaréens, qui se contentent de peindre en utilisant des aplats de couleur. Ils ne s'appliquent pas davantage à rendre les tissus de manière réaliste, ni à donner l'illusion de la chair comme dans les tableaux d'Emmanuel Chapelet.

Les œuvres du peintre se rattachent à des courants variés ; il fait la synthèse entre plusieurs styles. En était-il seulement conscient ? Il est permis d'en douter, sachant que Chapelet n'a probablement jamais été se former à l'étranger où la possibilité lui aurait été donnée de se confronter avec d'autres peintres. Son style est donc personnel, fondé sur la fusion de plusieurs tendances qui peuvent être affiliées à tel ou tel mouvement en vigueur au XIX^e siècle.

Il faut garder à l'esprit que l'éclectisme est la profonde tendance du siècle, c'est la vraie dominante de l'époque. Ce courant tire son inspiration de plusieurs styles en en faisant la synthèse. En ce siècle passionné d'histoire, l'horizon culturel s'élargit. Les modèles ne sont plus seulement empruntés à l'Antiquité, mais à tout le passé, proche ou lointain, et à tout le présent national ou étranger. Ainsi, une peinture affiliée à ce courant pourra prendre ses modèles dans l'art religieux du XV^e siècle, tout en s'appuyant sur une construction sèche et géométrique digne d'un David, le tout agrémenté d'une sensibilité romantique dans l'expression des personnages et dans le traitement du fond. Et c'est bien cela que l'on peut

⁵⁹ Schöpfer, Hermann, « Der Einsiedler von Überstorf », in *Freiburger Volkstaler*, 1998, p. 78.

observer dans les peintures de Chapelet, c'est pourquoi il serait vain d'essayer de l'amarrer dans un style.

Même si on ne peut définir avec précision son appartenance à tel ou tel courant, on peut tout de même observer certaines caractéristiques bien personnelles qui ressortent de son œuvre et trahissent le tempérament de Chapelet, son originalité, son essence.

On l'a vu plus haut dans l'étude des portraits, le traitement des yeux est rendu avec un soin tout particulier. En effet, cette spécificité se retrouve aussi dans ses tableaux religieux, mais de façon plus exacerbée. Les yeux écarquillés, levés vers les cieux, ses personnages saints se prêtent tout particulièrement à un soin attentif dans le rendu du regard. Les pupilles fortement dilatées, l'œil humide où le pinceau de Chapelet dépose délicatement quelques touches d'un blanc pur afin de donner davantage d'éclat à l'œil, cette manière de représenter les saints est une constante dans l'œuvre d'Emmanuel Chapelet, tant dans ses toutes premières peintures retrouvées à la chapelle du Pont de Monthey, que dans sa dernière œuvre connue conservée à l'église de Vérossaz. (fig. 129) Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le regard de saint François, tondo accroché dans la sacristie de la cathédrale de Sion, ou encore le bienheureux Amédée de Savoie situé dans le chœur de l'église Saint-Sigismond à Saint-Maurice. (fig. 110) Ces exemples peuvent être encore étendus. Ce traitement du regard est encore renforcé par la dimension des yeux et le contraste dans le rendu des menus détails de l'œil. On est bien loin du regard en amande, fumé, des portraits de L.-J. Ritz. Songeons par exemple à la belle tête expressive de saint Jacques, représenté sur le tableau du maître-autel de la chapelle de l'Hospice du même nom à Saint-Maurice. (fig. 121)

Les modelés des vêtements, du visage, permettent aussi de reconnaître l'empreinte personnelle d'Emmanuel Chapelet. En effet, les tableaux religieux sont exécutés de manière franche, la couleur y est vive, appliquée en large teinte. La physionomie des personnages religieux est empreinte de profondeur, les sentiments se perçoivent sur les visages. Ils présentent pour la plupart une profondeur psychologique indéniable. Songeons par exemple au tableau d'autel très intime représentant saint Antoine l'ermite, conservé à Überstorf. Rappelons-nous que le talent du peintre s'est exercé principalement dans l'exécution de portraits, ce qui constituent d'ailleurs l'essentiel de ses commandes.

Chapelet use en effet d'une palette d'émotions pour représenter ses saints, comme pour ses portraits, bien que leur physionomie soit plus conventionnelle, plus lisse, moins typée. Ainsi,

la Vierge présente à chaque fois un air familier empli de douceur. Son visage, tout en rondeur, se décline à l'infini dans la peinture de Chapelet.

Ce qui fait aussi la patte du peintre, son style, son originalité, se remarque aussi dans le traitement des fonds. Observer les yeux des modèles de Chapelet nous donnent une quasi certitude de se trouver en face d'une de ses peintures ; de la même manière, les tourbillons de couleur contrastés où l'utilisation du clair obscur domine peuvent être le garant de son empreinte. Citons par exemple la Mise au tombeau du chemin de Croix de Saxon qui nous fera songer à des peintures de Rubens, tant l'effet dramatique, visible dans le traitement du fond, est mis en évidence, le tableau du maître-autel conservé à l'église d'Evionnaz où saint Bernard se détache sur un ciel contrasté, fortement orageux, ou encore le tableau de saint Jacques situé à la chapelle de l'Hospice Saint-Jacques à Saint-Maurice, pour ne citer que quelques exemples. Ce traitement romantique des fonds est bien une des caractéristiques les plus visibles des peintures religieuses de Chapelet.

Evolution de son style

On l'a dit, la carrière picturale de Chapelet a démarré relativement tôt, puisque ses premières œuvres retrouvées datent de 1822, tandis que sa dernière, de 1866. Entre deux, sa production est assez abondante. Dès lors, par rapport à ses débuts hésitants, son style a eu le temps de s'affiner, de prendre plus d'assurance, pour arriver jusqu'à la maturité technique et stylistique visible dans ses toutes dernières œuvres. Si l'on prend l'exemple du tableau très abouti de la Vierge du Rosaire, peint en 1866, conservé à l'église de Vollèges (fig. 112) et de son premier chemin de Croix localisé à la chapelle des Giettes, en 1834, (fig. 42 à 55) les différences de niveau sont simplement étonnantes. Relevons toutefois que l'œuvre des Giettes n'a jamais été restaurée, en ce sens, elle ne met guère en avant les qualités picturales d'Emmanuel Chapelet. De plus, au vu du nombre de tableaux répertoriés –sachant qu'une partie d'entre eux n'a pas pu être retrouvée– il n'est pas étonnant que la production du peintre ait grandement évolué. En comparant les premiers ex-voto de la chapelle du Pont de Monthey qui datent de 1822 au chemin de Croix et au tableau d'autel des Giettes⁶⁰, exécutés en 1834, le style de Chapelet se cherche encore. En effet, ses principales qualités picturales sont balbutiantes. Plus proches de

⁶⁰ Le tableau d'autel de cette même chapelle n'est pas daté, mais au vu des affinités techniques et stylistiques avec le chemin de Croix, il est permis de le situer aussi approximativement autour de 1834.

l'art naïf, ses premières peintures témoignent de la jeunesse de son art. Les disproportions relevées dans son chemin de Croix, notamment dans le rapport corps tête, le manque de réalisme dans le rendu des personnages, l'absence de relief impliquent une certaine gaucherie.

Ces quatorze stations sont en cela proches de l'art de l'ex-voto, naïf et maladroit.

Les tableaux conservés à la chapelle du Pont de Monthey, de format plus réduit, répondent aux mêmes caractéristiques, bien que le traitement du fond soit beaucoup plus soigné et les disproportions réduites. (fig. 40, 56, 151) Cependant, dans les deux cas, les personnages sont représentés de profil, comme si le peintre ne parvenait pas encore à maîtriser le rendu de trois quarts qui sera une constante par la suite, portraits et tableaux religieux compris.

Si l'on met côte à côte les œuvres citées avec celles datant de sa dernière période, la progression est manifeste. Certains de ses visages sont confondants de réalisme, Chapelet acquiert une monumentalité dans le traitement des corps, sa peinture répond clairement aux attentes de ses commanditaires. Songeons par exemple au saint Antoine l'ermite qui date de 1863, soit trois ans avant la mort du peintre. Qu'il paraît loin le temps des maladroites de la chapelle des Giettes ! Si la signature de Chapelet ne figurait pas sur ces deux œuvres, il aurait été tentant de les attribuer à deux artistes différents, tant elles diffèrent.

Pourtant, ce qui est déstabilisant dans l'analyse des oeuvres de Chapelet est le fait que des oeuvres exécutées quasiment à la même période peuvent présenter des différences de niveau étonnantes, ainsi, l'œuvre des Giettes n'est en rien comparable à la qualité du tableau de saint-Gingolph représentant saint André qui date de 1835. (fig. 57)

La question peut alors se poser : avait-il recours à des aides pour le seconder dans des tâches subalternes ? Emmanuel Chapelet, afin de terminer à temps les commandes qui lui étaient faites, faisait-il appel à des tiers pour exécuter des fonds de paysage ou d'autres éléments du tableau demandant moins de savoir-faire ? Lui faisait-on parfois miroiter un salaire plus important ? On ne tranchera pas, aucun document ne venant étayer l'une ou l'autre hypothèse.

Son maître Anton Hecht

Présentation et biographie d'Anton Hecht

En 1827, Emmanuel Chapelet est signalé à Nyon aux côtés du peintre lucernois Anton Hecht (1786-1837)⁶¹. Ce dernier a exécuté de nombreuses commandes de peintures religieuses qui ornent les autels; huit portraits on pu être localisés entre le Haut-Valais et le Valais central⁶². Pendant bien longtemps, Hecht, le maître de Chapelet, a été confondu avec son cousin Xavier, tous deux répondant au même nom de famille. Cette erreur a été rectifiée par la suite avec la publication d'Eugen Meyer-Sidler, en 1981.

Udalrich Anton Hecht est né le 5 décembre 1786 dans la petite ville lucernoise de Willisau. Il était le fils aîné des quatre enfants issus du mariage d'Udalrich Anton Josef Benedikt Hecht (18.3.1760-28.9.1818), menuisier-ébéniste et sacristain du Saint-Sang, avec Elisabeth Amstein (18.8.1766-28.3.1838), tous deux de Willisau-ville. Ses parrain et marraine avaient pour nom Udalrich Anton Peyer et Balz Peyer, comme l'indique le registre paroissial des baptêmes.

Les Hecht appartiennent à une vieille famille de Willisau, signalée dès le ~~XV~~^{XVI} siècle⁶³.

L'enfance, la jeunesse et la formation d'Antoine Hecht demeurent totalement plongées dans l'obscurité. Aucun témoignage écrit, aucune information transmise par tradition orale ne nous est parvenue de ces années-là. Même chez les descendants de sa famille, qui vivent

⁶¹ Rivier, May, *L'Eglise paroissiale de Monthey et la Cure*, Lausanne, Imprimeries Réunies, 1994, p. 25.

⁶² Anton Hecht a peint plusieurs tableaux d'autel, aussi bien dans le Valais central que dans le Haut-Valais.

Parmi ceux-ci, mentionnons un Saint Joseph, peint en 1809, conservé à l'église Ste-Catherine de Sierre.

En 1811, il exécute une Mort de Saint Joseph destiné à la chapelle Ringacker de Loèche-ville.

Trois ans plus tard, en 1814, à la chapelle Notre Dame de Lorette à Bourg-Saint-Pierre, il fait une copie d'un tableau datant de 1661. En 1815, à l'église Ste-Catherine de Sierre, il peint un tableau d'autel représentant une Notre Dame de Compassion. Une année plus tard, en 1816, il exécute un petit portrait de la Vierge à l'Enfant conservé à la cure de Lens. La même année, à Sion, destiné à l'église des Jésuites, il exécute le tableau du maître-autel représentant une Sainte Trinité, la Vierge et saint Ignace, ainsi que les médaillons de la voûte.

En 1820, Hecht réalise le tableau du maître-autel de la Visitation, destiné à l'église d'Arbaz.

Enfin, en 1823, il peint un tableau figurant Notre Dame et les deux saints Jean, conservé à la chapelle mortuaire de l'église de Massongex, au maître-autel jusqu'en 1979.

Quant à ses portraits, En 1808, il peint Antoine Rion à Sion. En 1809, Alexis-Ignace-Joseph de Wolff à Sion. En 1810, Joseph-Marie de Torrenté à Sion, Ferdinand de Werra à Loèche-Ville ou Agarn. En 1811, Jean-Joseph Loretan à Loèche. En 1814, Emmanuel Gross à Sion. En 1816, Rosalie-Catherine de Werra à Loèche-Ville ou Agarn. En 1818, Jean-Joseph Andenmatten à Sion et enfin, en 1827, Isaac de Rivaz à Sion.

⁶³ Meyer-Sidler, Eugen., « Antoine Hecht (1786-1837) Peintre de Willisau (LU), en Valais de 1808 à 1823 », in *Vallesia*, tome XXXVI, Sion, 1981, p.57.

aujourd'hui encore à Willisau, le souvenir du peintre, pourtant assez réputé de son vivant, a complètement disparu, et ils ne détiennent pas le moindre document à son sujet.

Contrairement à son parent plus connu Xavier, le nom d'Antoine Hecht ne figure dans aucun dictionnaire d'artistes, et jamais ses tableaux ne semblent avoir été présentés dans quelque exposition⁶⁴.

On ne dispose pas de renseignements sur sa formation de peintre. Dans la mesure où d'autres arguments ne le contredisent pas, on est tenté de supposer qu'il a suivi les leçons de son cousin homonyme, Xavier Hecht, son aîné de près de trente ans, qui dirigeait une école de peinture à Willisau pendant la jeunesse d'Antoine. Celui-ci a fait une carrière de portraitiste et de peintre religieux, à l'instar de celui-là. Ne peut-on admettre qu'il y ait été amené et encouragé par ce maître présumé ?

Hecht avait à peine vingt-deux ans lorsque sa présence est attestée en Valais pour la première fois⁶⁵. Comment savoir s'il est venu en droite ligne de Willisau ou s'il a accompli ailleurs son apprentissage et son éventuel « compagnonnage » ? Dans tous les cas, deux portraits signés et datés 1808 prouvent et son métier et son séjour dans le pays à partir de ce moment-là. Il y résidera jusqu'en 1823.

En 1811 et en 1820, il effectue de brefs séjours dans sa ville natale, comme l'indiquent quatre portraits exécutés alors et conservés aujourd'hui encore à Willisau, dont son autoportrait.

Dans son ouvrage majeur, consacré à l'art du portrait en Valais, Albert de Wolff a esquissé une étude élogieuse de l'artiste⁶⁶. Cette opinion positive s'appuie sur ses nombreux portraits de Valaisans : nobles, grands bourgeois et notables divers, alors que ses tableaux religieux, conservés dans plusieurs églises, principalement du Valais romand, démontrent de même son grand art de peindre⁶⁷.

Aussi peut-on s'étonner qu'on n'ait pas retrouvé d'autre témoignage autographe de ce peintre talentueux et recherché qu'une simple quittance relative à un travail mineur⁶⁸. D'autre part, bien qu'il ait vécu en Valais de longues années durant, son domicile exact n'a pas pu être

⁶⁴ Légère exception faite cependant de l'exposition Félix Cortey, organisé en 1979 par le « Centre de recherches historiques de Bagnes », voir Jean-Michel Gard et collaborateurs, *Félix Cortey, 1760-1835, peintre valaisan*, catalogue de l'exposition, Bagnes, 1979, nr 214 : portrait de Pierre-Joseph Andenmatten, par Antoine Hecht, 1817.

⁶⁵ Meyer-Sidler, Eugen., « Antoine Hecht (1786-1837) Peintre de Willisau (LU), en Valais de 1808 à 1823 », in *Vallesia*, tome XXXVI, Sion, 1981 p. 62.

⁶⁶ Wolff, Albert de, *Le portrait valaisan*, Genève, Roto-Sadag, 1957, avec une préface de Paul de Rivaz.

⁶⁷ Voir, *Kunstführer durch die Schweiz*, Zürich, Bächler-Verlag, 1976 ; et Donnet, André., *Guide artistique du Valais*, Sion, Editions Fipel, 1954 (pour la localisation des peintures d'église d'Antoine Hecht).

⁶⁸ Archives d'Etat du Valais, AV 109, Naterer 53 : « verzeichnung der Arbeit so ich der Madam Natherer gemacht nemlich an 16 Wapen die Nahmen und Jahrzahl geschrieben ist für das Stück 6 Kreützer betrifft in Summa 24 bazen.

repéré à ce jour. Il ne figure dans aucune instance communale ou cantonale. Il semble avoir vécu en ermite et s'être voué exclusivement à son art, ce que son état civil de célibataire ne contredit en tout cas pas⁶⁹.

De larges tranches de son activité restent dans l'ombre. La mention de sa mort en 1837 dans le registre des décès de la paroisse de Willisau signale sa noyade volontaire dans le lac Léman⁷⁰.

Caractéristiques stylistiques de Hecht

En général, Hecht indique son nom au verso des toiles. Il exécute en 1810, à Loèche, un portrait du baron de Werra. (ill. 1) Son modèle, qui revient de la cour de Vienne, porte avec art la cravate blanche plissée, et l'artiste a admirablement saisi les traits nobles et beaux du seigneur d'Agarn. En 1816, Ferdinand de Werra demande encore à son protégé de peindre deux de ses filles qui arrivent de Fribourg, où elles ont terminé leur éducation au couvent de la Visitation. Hecht en fait deux pendants gracieux : l'aînée jouant du clavecin, (ill. 2) et la seconde, assise devant sa harpe.

Ces portraits nous montrent tout l'art de Hecht, dans le modelé, la finesse des mains, la science des noirs et des blancs, qui forment la base de cette peinture. Observateur rapide et consciencieux, Hecht nous donne encore un excellent médaillon du baron vieilli. La toile est signée au dos, mais les portraits des demoiselles de Werra ne portent aucune trace d'auteur. De facture identique, les trois tableaux sont décorés des armes Werra, augmentées par le Saint-Empire en 1806. La forme de l'écu, le style héraldique surmonté de la couronne à cinq perles, et, dessous, la date 1816 avec l'*aetas* sont certainement de la même main.

En 1837, il mentionne son nom au dos de François-Isaac de Rivaz, dernière toile datée en Valais que nous connaissons. Dès lors, nous perdons la trace de ce peintre qui a travaillé vingt ans dans notre pays. On peut le situer par son œuvre qu'il signe de 1808 à 1827.

Quelques timides signes d'intérêt pour la sévérité des davidiens retiennent les compositions religieuses d'Antoine Hecht construites pour l'essentiel sur les habituelles formulations

⁶⁹ Meyer-Sidler, Eugen., « Antoine Hecht (1786-1837) Peintre de Willisau (LU), en Valais de 1808 à 1823 », in *Vallesia*, tome XXXVI, Sion, 1981, p. 63.

⁷⁰ Willisau, Pfarrei, Sterbebuch Th K 1,r 2, S. 27, Nr 7. Vevey, Archives communales, K VII B, 1/31, nr 12/4

baroques⁷¹. Son confrère valsésien, Jean-Pierre Larosa (actif en Valais au début du XIX^e), ne s'aventure guère plus loin, même si l'on peut relever dans la Crucifixion de l'autel latéral droit de l'église de la Trinité l'utilisation discrète d'un décor architectural à colonnes cannelées et chapiteaux ioniques⁷².

Il est vrai qu'Anton Hecht peint dans une veine très classique ; son style peut parfois être anguleux, un peu sec. Bien souvent, ses personnages présentent un faciès aux traits fortement prononcés, sévères anguleux. Ceci est dû au fait que Hecht représente ses modèles de profil pour la majeure partie, visible par exemple dans le tableau de la Visitation, peint en 1820, conservé à Arbaz où presque tous les personnages présents sont représentés de profil. (ill. 3) Le visage d'Elisabeth est caractéristique de la manière de peindre d'Hecht : long nez droit, traits durs, impression de sécheresse.

Notons que certaines peintures de Cortey présentent aussi ces caractéristiques. Il est vrai que les deux peintres sont parfois très proches l'un de l'autre, notamment dans le rendu de l'expression des visages quelque peu figé. Dans tous les cas, l'œuvre de Hecht est dépourvue d'accents romantique.

Affinités et divergences de style entre Hecht et Chapelet

Bien qu'Emmanuel Chapelet ait été formé par Anton Hecht, preuve en est leur rencontre à Nyon en 1827, il s'est rapidement affranchi du style de son maître. Les peintures de Chapelet se distinguent bien davantage par leur accent de sentimentalité et de douceur dans les rendus des visages que ne le peuvent être celles de Hecht.

Pourtant, si l'on adhère au jugement d'Albert de Wolff sur l'art du portrait chez Hecht :

« L'artiste concentre toute son attention au visage. Les tons chair sont bien modelés, très souvent les oreilles de ses personnages sont à peine esquissées, mais les mains toujours bien traitées. Il saisit parfaitement le caractère des clients qui posent devant son chevalet. Dans les portraits d'homme, souvent noirs, avec une ou deux couleurs principales, Hecht rappelle le

⁷¹ La tradition baroque fut la culture dominante du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle en Valais ; l'épisode du classicisme français n'a fait aucun émule.

⁷² Morand, Marie-Claude, « De la perruque au gibus : la situation artistique en Valais au début du 19^{ème} siècle », in *Sion, la Part du Feu (1788-1988)*, Catalogue édité par les Musées cantonaux du Valais et les Archives communales de Sion, Sion, 1988, p. 147.

ton dominant dans un détail, et donne ainsi à ses toiles beaucoup d'unité »⁷³, force est de constater qu'il pourrait aussi s'appliquer à Emmanuel Chapelet. Le même procédé qu'utilise Chapelet se retrouve aussi chez Hecht, à savoir le petit halo caractérisé par une tonalité plus claire que le fond qui jouxte le visage du modèle ou souligne la ligne de l'épaule, comme dans le portrait d'un jeune homme arborant une coupe napoléonienne. (ill. 4) Si l'on place côte à côte un portrait de Chapelet répondant aux mêmes caractéristiques, tel celui représentant le peintre, sa palette dans sa main gauche, on perçoit ce même traitement du fond. (ill. 5) Hecht aurait-il pu enseigner à son élève une telle façon d'accentuer un visage ? Il est possible que Chapelet ait fait sienne cette caractéristique en la développant davantage que son maître par la suite.

Au niveau des couleurs, les teintes de Hecht sont plus sourdes, plus éteintes, moins pures que celles employées par Chapelet. Elles confèrent moins d'éclat au sujet représenté. Pour s'en convaincre, observons par exemple le tableau d'autel peint par Hecht en 1816, conservé à la chapelle Notre Dame de Lorette à Bourg-St-Pierre. (ill. 6) Le peintre impose à sa palette un registre restreint de couleurs assourdis, déclinées dans des tonalités pâles, des bleus éteints, des rose discrets. A l'inverse, Chapelet ose davantage la couleur, spécialement lorsqu'il peint les draperies. Il n'hésite pas à saturer quelquefois ses modèles de couleur, comme dans le tableau représentant Amédée de Savoie, datant de 1863, où le rouge carmin tranche avec le vert de son vêtement et la nappe orange de la table. (ill. 7)

Cependant, bien que la couleur diffère parfois de façon bien tranchée, le traitement des draperies est par contre très semblable chez ces deux artistes. Chapelet aurait pu alors s'inspirer, voire copier au début de sa carrière les plis des vêtements de Hecht. Pour exemple, observons le tableau d'autel de l'Assomption conservé à la chapelle de la Sage, peint par Chapelet en 1840, avec celui de la Visitation que Hecht a réalisé à Arbaz. Dans les deux cas, le vêtement de la Vierge Marie tombe en plis amples, réguliers, somptueux ; la technique du maître et de l'élève se rejoint ici. (ill. 8 et 9)

A l'inverse, le traitement des fonds diffère passablement, tant dans les peintures de Chapelet que dans celles de Hecht. Chez ce dernier, on ne retrouve pas ces troubles clairs-obscurs, ces tonalités à la fois chaudes et orageuses qui imprègnent l'atmosphère des tableaux de son élève. Ces fonds torturés, romantiques, colorés sont bien une touche personnelle de Chapelet,

⁷³ Meyer-Sidler, Eugen., « Antoine Hecht (1786-1837) Peintre de Willisau (LU), en Valais de 1808 à 1823 », in *Vallesia*, tome XXXVI, Sion, 1981, p.64.

puisque'ils ne s'observent pas chez Hecht, sauf de manière furtive où l'on observe parfois la présence discrète de nuages orangés, comme dans le tableau de l'église de Massongex, peint en 1823.

Il est évident que Chapelet ne s'est pas tout de suite affranchi du style de Hecht. Dans ses premières œuvres se lit la trace de son maître. Le tableau du maître-autel et le chemin de Croix de la chapelle des Giettes, œuvres datant chacune de 1834, présentent des similitudes frappantes entre ces deux artistes. Attardons-nous sur le tableau représentant une Assomption, plus particulièrement le traitement du visage de l'ange, à droite de Marie. Son profil, anguleux, encore accentué par un long nez droit est tout à fait conforme aux physionomies que l'on retrouve dans les peintures de Hecht, il suffit de se rappeler du profil effilé d'Elisabeth, tableau conservé à l'église d'Arbaz. (ill.10 et 11)

Le chemin de Croix de la chapelle des Giettes n'est pas une œuvre de maturité ; les personnages y sont figés, maladroitement campés sur leurs jambes, la couleur y est sourde, mesurée, peu contrastée. Même si l'ensemble de l'œuvre n'est pas en bon état de conservation, l'on a peine à deviner l'empreinte de Chapelet, celui que nous connaissons par la suite, pleinement affranchi du style de son maître. En effet, certains détails sont troublants de ressemblances, comme par exemple dans la quatrième station où Jésus rencontre sa mère éplorée et le tableau d'autel de la mort de saint Joseph à la chapelle Ringacker, peint en 1811 par Hecht. Si l'on compare les visages du Christ et de sa mère, il ne fait aucun doute qu'à ses débuts, Chapelet ait subi une grande influence de la part d'Anton Hecht. (ill.12 et 13) Cette manière anguleuse de traiter les personnages se remarque aussi dans les ex-voto de la chapelle du Pont de Monthey. Les visages prennent naturellement plus de modelé, plus de rondeur et de douceur lorsqu'ils sont peints de face. Les yeux levés vers les cieux, dans une attitude d'imploration, les personnages saints se rapprochent alors plus de l'attitude que Chapelet tend à donner à ses modèles dans ses œuvres plus accomplies.

Comparaison avec d'autres peintres

Melchior Paul von Deschwanden

Melchior Paul von Deschwanden (1811-1881) et ses élèves vont diffuser pendant deux générations, indépendamment des frontières linguistiques et culturelles, une production étroitement rattachée à la tradition établie en Allemagne par les nazaréens. Leur peinture, dont les artistes du « renouveau de l'art sacré » dénonceront le traditionalisme et la « sentimentalité », s'identifie avec la « piété populaire » et marque durablement l'image du catholicisme comme l'imaginaire catholique⁷⁴.

Ce peintre est le représentant le plus connu des nazaréens en Suisse. Il naquit le 10 janvier 1811 à Stans et apprit le dessin avec Louis Victor von D., Johann Kaspar Moos à Zoug, en 1825-1826, Daniel Albert Freudweiler et Johann Caspar Schinz à Zurich, en 1827. C'est dans cette ville que son art prit une nouvelle direction puisque Deschwanden rentra en contact avec l'art nazaréen. Dans la Zurich protestante, il prit connaissance pour la première fois avec les travaux de Raphaël. En 1830, il poursuivit ses études à l'Académie de Munich et fit des rencontres importantes, ce qui lui permit de rejoindre le cercle nazaréen de Friedrich Overbeck à Rome où il vécut quelques années. Il admira et copia inlassablement les œuvres de Raphaël au Vatican, les œuvres du maître étant prises pour modèle par les nazaréens. Il fréquenta également l'Académie de Florence où il étudia les œuvres de Fra Angelico qui l'impressionnèrent vivement. Après sa rencontre avec l'allemand Friedrich Overbeck, de l'école nazaréenne, il prit conscience de la mission religieuse à laquelle il consacrerait désormais sa vie et son travail. De retour en Suisse, il exécuta sa première commande ecclésiastique : les tableaux d'autel de la chapelle Saint-Pierre de Lucerne.

Lui-même portraitiste de talent, Deschwanden s'orienta de plus en plus vers la peinture sacrée, réalisant dans un style édifiant des compositions simples, aux figures expressives et à la technique brillante. Son œuvre comprend quelque deux mille peintures, parmi lesquelles un grand nombre de tableaux d'autel. Pendant près de quarante ans, il a marqué de son empreinte l'art religieux en Suisse. Son travail, qui allie ferveur romantique et sobriété, gagne

⁷⁴ Gamboni, Dario, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1985, p. 22.

rapidement la faveur de cercles aussi bien protestants que catholiques. Ses sujets, faciles à comprendre, se sont massivement répandus au sein du peuple sous la forme d'images pieuses reproduites par chromolithographie.

Très populaire chez les catholiques et les réformés, son travail gagna rapidement toute la Suisse.

L'art de Melchior Paul von Deschwanden prend racine dans un romantisme religieux qui allie le classicisme à un penchant pour la simplicité. Il va s'écarter consciemment du style des nazaréens et ne va pas hésiter à développer un style plus personnel. Les œuvres de Deschwanden et la peinture d'Emmanuel Chapelet présentent des affinités même si l'art de Chapelet, bien qu'il se caractérise par une solide technique picturale, ne possède pas la finesse, la délicatesse ni la subtilité des peintures religieuses de Melchior Paul von Deschwanden. En effet, sans vouloir minimiser l'œuvre du peintre montheysan, les tableaux d'autel de Deschwanden sont le fruit d'un talent certain.

Les toiles de Deschwanden se présentent avec des contours plus floutés, plus vagues qui s'estompent en dégradés, ce qui confère au tout plus de douceur, sans pour autant verser dans un manque de fermeté.

Pour étayer ce point de vue, tentons de comparer le saint Joseph de Deschwanden peint en 1861, – sujet qu'il a, à l'instar de Chapelet, beaucoup représenté –, conservé à l'église de Martigny sur l'autel latéral droit avec le saint Joseph de Chapelet à l'église de Sembrancher, peint à la même date. (ill.1 et 2) Si l'on se concentre uniquement sur les visages des deux saints, on verra apparaître des différences, notamment au niveau du rendu des détails et de l'exécution du dessin. On l'a dit, l'art de Deschwanden résulte essentiellement dans l'expression des personnages emplis d'une douce piété, comme dans le visage de Joseph dont le regard est tendrement dirigé vers Jésus enfant. La tête du saint est subtilement exécutée, la barbe et les cheveux très soignés. Si l'on se penche sur le saint Joseph de Chapelet, bien que ce soit une œuvre de maturité solidement exécutée, l'artiste fait preuve de moins d'aisance, de moins de facilité. Son pinceau est plus lourd, le rendu des détails est moins subtil que chez son contemporain.

Deschwanden choisit de représenter la plupart de ces fonds de la même manière que Chapelet : de troubles clairs-obscurs se profilent à l'arrière des personnages, de curieuses tonalités à la fois chaudes et orageuses imprègnent l'atmosphère, ce qui confère aux toiles une intensité dramatique et fait encore davantage ressortir l'expression pieuse de ces saints. Le même constat sur des similitudes dans le traitement des fonds peut se faire en observant la

Crucifixion de Deschwanden, peinte en 1863 et conservée à l'église saint Nicolas in Dopplesschwand, avec la septième station du chemin de Croix d'Evolène de Chapelet, peint en 1856. (ill. 3 et 4)

Parmi tous les peintres contemporains d'Emmanuel Chapelet, l'univers de Deschwanden , ses thèmes iconographiques, sa maîtrise technique, son approche personnelle des sujets, offre le plus de parenté avec celui de Chapelet.

Lorenz Justin Ritz

Un autre peintre, Lorenz Justin Ritz, (1796-1870) présente des affinités avec l'art de Melchior Paul von Deschwanden au début de sa carrière. Il naquit le 5 septembre 1796 à Niederwald dans la vallée de Conches. Ritz reçut d'abord une formation de peintre auprès de Heinrich Kaiser (1813-1900) à Stans. Kaiser était lui-même fortement marqué par l'art de Deschwanden, peintre d'histoire et de genre qui dirigeait lui aussi un atelier à Stans à la même époque. Un autre peintre d'histoire et de genre, Theodor von Deschwanden (1826-1861), travaillait également dans l'atelier de Kaiser, en sorte que le choix de ce genre artistique s'imposa assez naturellement au jeune Raphaël Ritz. Il appartenait spirituellement à la première moitié du siècle et était encore inféodé à l'art nazaréen en train de disparaître et, par là, au classicisme allemand.

Ritz été marqué par l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf ; il devait y découvrir les courants artistiques dominants de la première moitié du siècle, avant qu'ils aient été touchés par les nouvelles tendances qui se faisaient jour petit à petit et qui allaient marquer la seconde moitié du siècle. Ritz, préparé à cette rencontre par ses années de formation auprès de Deschwanden, connut l'art nazaréen dans sa phase ultime, sans encourir toutefois le danger que le romantisme tardif faisait peser sur ce mouvement.

A côté d'Emmanuel Chapelet, Lorenz Justin Ritz est le principal portraitiste et peintre religieux du Valais au XIX^e siècle. Il portraiture tout un gratin social, politique, ecclésiastique, économique et militaire. Ritz a joué un rôle comme officier, homme politique, enseignant et il nous a laissé d'abondantes notes personnelles, précieuses en divers domaines. S'il fut un portraitiste de talent, c'est la peinture d'église qui constitua toutefois son champ d'activité le plus important.

Dans ses mémoires, rédigés à l'intention de ses enfants, *Notizien aus meinem Leben*⁷⁵, on peut constater avec étonnement que le peintre Chapelet n'y est jamais mentionné, bien qu'il soit son contemporain, de surcroît valaisan et fréquentant non seulement le même type de clientèle en quête de reconnaissance et fière d'afficher un rang social, mais aussi la région de Monthey puisque, une lithographie, datant de 1839, représente cette ville sous le même aspect que le point de vue choisi par Chapelet. (ill. 1 et 2) Si aucune allusion n'est faite à son sujet, on n'osera pas évoquer une rivalité entre artistes, tout au plus pourra-t-on en déduire que l'œuvre de Chapelet s'édifie plutôt dans l'ombre et la discrétion.. En cela la pauvreté des archives le concernant tendrait à conforter cette hypothèse.

Une très grande partie des portraits de L.-J. Ritz ont pu être répertoriés⁷⁶. De manière générale, si l'on se penche sur les tableaux de Ritz, on osera avancer que les traits des visages sont moins marqués, moins individualisés que ceux exécutés par Chapelet, les expressions plus impersonnelles, moins franchement typées ; la psychologie des modèles s'en trouve amoindrie. Placés côte à côte, le portrait d'Augustine Crettaz, née Joris, peint par Ritz et le portrait de Catherine de Cocatrix, peint par Chapelet peuvent être observés. (ill. 3 et 4) Dans ses portraits, Ritz nous donne davantage l'impression de décliner un même personnage.

Félix Cortey

Lorsque François-Félix Cortey naît au Chables le 13 avril 1760, rien ne le prédispose à devenir l'un des meilleurs peintres du Valais. Pourtant, le peintre de Bagnes aura les faveurs de la haute société de son temps ; les plus grandes familles auront recours à ses services. Tout comme Emmanuel Chapelet, il saura se faire apprécier des gens de noblesse, des notables, des hommes politiques, des magistrats, des prélats et des officiers. Cet engouement va cependant diminuer avec les années et la mort de l'artiste, en 1835, passera inaperçue. Il faut se rappeler que la plus grande partie de son œuvre ne porte pas de signature. Très vite, elle retournera dans un anonymat préjudiciable à l'artiste⁷⁷.

⁷⁵ Ritz, Lorenz Justin, *Notizien aus meinem Leben*, édité par Anton Gattlen, *Vallesia*, 1961, pp. 1-224.

⁷⁶ Pour la liste des portraits de L.-J. Ritz, voir l'ouvrage suivant : GATTLEN, Anton, *Porträtverzeichnis des Malers Lorenz Justin Ritz*, in *Vallesia*, tome XVIII, Sion, 1963, pp. 217-247.

⁷⁷ *Félix Cortey, 1760-1835, peintre valaisan*, Commune de Bagnes, centre de recherches historiques de Bagnes, Imprimerie Pillet, Martigny, 1979, p. 7.

C'est avant tout comme portraitiste que Cortey s'imposera. Sa renommée dépassera largement les limites de la vallée. Il est vrai que la peinture de portrait représente environ les trois quarts de son œuvre⁷⁸.

Peintre officiel et mondain, Cortey s'efforce de plaire et de répondre au goût de ses clients. Très typés, figures en buste de face ou de trois-quarts, armoiries et fonds unis, ses portraits dessinent aussi une société qu'un regard attentif découvre discrètement sensible à l'évolution de la mode ou fière d'afficher ses attributs professionnels ou son rang social. En cela, Chapelet, L.-J. Ritz et Cortey présentent beaucoup de similitudes dans leur travail de portraitiste.

Si Félix Cortey n'a guère pratiqué le paysage, ni la peinture anecdotique, ni les scènes de genre ou la décoration, il a consacré près d'une centaine de toiles aux sujets religieux, parmi lesquels des œuvres de première importance, tel le grand chemin de Croix de l'église du Châble. Il est aussi l'auteur d'ex-voto dont la naïveté de la mise en scène et le pittoresque de la narration en font de véritables chefs-d'œuvre de l'art populaire.

Une génération séparant Chapelet de Cortey, leurs modèles sont donc autres. Néanmoins, on connaît deux portraits d'ecclésiastiques peints par les deux artistes ; il s'agit de Louis-Antoine Luder⁷⁹ et de Pierre-Joseph Rausis⁸⁰. Cortey a peint le premier en 1789 et le second en 1804. (ill. 1 et 2) Quant à Chapelet, il a représenté ces deux mêmes ecclésiastiques en 1854. Ces portraits sont conservés à l'hospice du Simplon. (ill. 3 et 4)

Au dos du portrait de Pierre-Joseph Rausis, exécuté par Chapelet, figure cette inscription : « copie d'après Félix Cortey par Eml Chapelet ». L'artiste montheysan n'a toutefois pas repris complètement tous les détails de ce portrait. En effet, la croix pectorale n'est pas la même. Chapelet a aussi troqué le vêtement que tient l'ecclésiastique contre une lettre sur laquelle est inscrite : « A Napoléon Bonaparte 1^{er} Consul ». (ill. 5) Le contexte historique, dans ce cas précis, est essentiel. Napoléon, lors de son passage au Grand-Saint-Bernard, en mai 1800, avait hautement apprécié l'utilité de cet hospice. Il résolut d'établir un hospice monumental

⁷⁸ Le catalogue chronologique de ses œuvres nous restitue l'itinéraire de ses pérégrinations. Par exemple, en 1804, il se trouve à Monthey ; en 1807 il séjourne à Brigue, chez le grand bailli Stockalper, où il n'exécute pas moins de quatorze portraits pour sa famille ; en 1808 il est à Sion ; il passe chez les de Lavallaz, les Barberini, les de Rivaz, les de Kalbermatten, les de Sepibus, les Kuntschen, etc. L'année suivante, il est l'hôte des de Courten, à Sierre ; le comte Eugène de Courten l'héberge pendant une quinzaine de jours pour achever plusieurs portraits de famille. En 1815, il se rend au Grand-Saint-Bernard, en 1824, à Vouvry, etc.

⁷⁹ Barlatey, G., « Emile Vuilloud, architecte, peintre et musicien », in *Pages montheysannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 13, 1990, p. 129.

⁷⁹ de Sembrancher, fils d'Etienne-François et de Marie-Ursule Addy, prévôt du Grand-Saint-Bernard (1775-1803) Provenance : hospice du Grand-Saint-Bernard.

⁸⁰ Chanoine de la Rosière, Orsières, prévôt du Grand-Saint-Bernard (1803-1814) Provenance : Maison du Saint-Bernard, Prévôté, Martigny.

au sommet de la nouvelle voie de communication reliant Genève à Domodossola par le Valais et le Simplon. Sans même consulter les chanoines du Saint-Bernard, Napoléon Bonaparte décrète, le 21 janvier 1801, la création d'un hospice en tout point semblable à celui du Saint-Bernard. Ainsi Pierre-Joseph Rausis, chanoine régulier, prévôt du Grand-Saint-Bernard en 1804, peint par Cortey la même année, est au cœur des événements, de même le peintre pris dans le tourbillon de l'histoire.

Mais dans le portrait, aucune allusion à Napoléon Bonaparte, ce sont les attributs religieux qui figurent en bonne place dans ce tableau comme si la dimension religieuse prenait le pas sur les événements politiques. Par contre, Chapelet prend la liberté d'inscrire le nom de Napoléon Bonaparte 1^{er} Consul dans son œuvre ; le point de vue a changé. C'est comme si l'artiste rendait un hommage posthume à la figure de l'homme politique et reconnaissait son apport au Valais.

De même, dans le portrait de Louis-Antoine Luder, Chapelet abandonne le missel que Cortey a mis dans les mains de l'ecclésiastique pour privilégier une lettre sur laquelle est à nouveau mentionné le nom de Napoléon : « mémoire à Napoléon Bonaparte 1^{er} Consul (suite difficilement déchiffrable) ». (ill. 6) Notons que la remarque précédente peut aussi s'appliquer à ce portrait puisque ces deux toiles ont été exécutées la même année, en 1854.

Emile Vuilloud

Emile Vuilloud, né à Monthey le 30 juin 1822 et décédé à Morgins en 1889, architecte, peintre et musicien de Monthey, contemporain de Chapelet mérite notre attention. Il s'est surtout spécialisé dans la construction d'églises et la réfection de lieux de culte. Il eut en effet une carrière très féconde puisqu'il bâtit ou reconstruisit une douzaine d'édifices religieux, à commencer par l'église paroissiale de Monthey. Pendant quarante ans, professeur de dessin au Collège de Saint-Maurice, mélomane passionné, il devint le directeur de la Société paroissiale de chant et fut l'organiste de l'église de Monthey. Entre temps, il cultivait la peinture pour laquelle il avait une grande prédilection. Sa collection comprend, en pastel, un grand nombre de reproductions et en peinture, un nombre respectable de portraits de famille. Six de ces

tableaux ont d'ailleurs figuré au groupe XII de l'Exposition valaisanne à Sion en 1909. La peinture sur porcelaine était aussi dans ses cordes⁸¹.

Deux toiles d'Emile Vuilloud ont été retrouvées dans les réserves du château de Monthey: il s'agit d'un autoportrait de peintre ainsi que du portrait de sa femme, Josette Vuilloud, née Vuffrey (ill. 1 et 2) L'état de conservation de cette œuvre est très médiocre.

L'art de Vuilloud présente quelques similitudes avec celui de Chapelet tant au niveau de la composition, des critères stylistiques ainsi que de la manière de souligner les traits d'une personnalité. Les touches lumineuses déposées avec soin suffisent à apporter l'illusion du tissu et à restituer le rendu de la soie du chapeau à falbala. La technique, proche de celle de Chapelet, à savoir l'utilisation d'un fond jaune orangé qui borde le visage des modèles, procédé qui fait ressortir le visage de la pénombre et confère ainsi plus de présence au modèle, est utilisée. Quant à son autoportrait de peintre, il ne va pas non plus sans rappeler celui de Chapelet, portraituré une palette à la main. (ill. 3) Néanmoins, le nombre restreint d'œuvres répertoriées limite la portée de l'analyse.

Evoquer L.-J. Ritz, Félix Cortey et Emile Vuilloud, les contemporains d'Emmanuel Chapelet, c'est aussi rappeler, en parlant du portrait, de l'importance accordée à ce genre au XIX^e siècle. Que les révolutions aient touché ou non l'Europe, partout les bourgeois désirent posséder tout ce qu'au siècle précédent fut encore le privilège des classes dominantes, ainsi eux aussi ont le sentiment de se projeter dans la postérité. Souvent traité avec un charme désuet, le portrait confère un certain prestige au modèle, souvent on l'embellit ou on le présente sous son aspect le plus avantageux. Il est rare que le portrait apparaisse comme porteur du credo artistique de son auteur ; une loi inhérente au genre, les attentes conventionnelles de la majeure partie du public, limitent les possibilités que l'artiste a de s'écarter de ces données fondamentales et occultent en quelque sorte l'essence même du modèle. Des conventions existent qu'il faut accepter ainsi ce sentiment de se retrouver souvent devant des œuvres identiques, un peu compassées et rigides, à la signature presque parfois interchangeable. Cependant, à côtoyer davantage un artiste, tel Emmanuel Chapelet, permet de mieux rentrer dans son univers et saisir ce qui fait son identité.

⁸¹ Barlatey, Georges, « Emile Vuilloud, architecte, peintre et musicien », in *Pages montheysannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 13, 1990.

Conclusion

Vouloir intégrer l'œuvre du peintre montheysan Emmanuel Chapelet dans le patrimoine de l'art en Valais, tenter de définir le catalogue de ses œuvres authentiques ou attribuées est une vaste entreprise. La personnalité du peintre, sa trajectoire nous échappent même si les archives nous donnent quelques indices. Pourtant, l'autoportrait qu'il a signé le représentant avec sa palette ou le portrait de sa femme, Julie Peillex, d'Abondance, nous permettent de mettre un visage sous son nom ou d'entrer un peu dans son intimité familiale.

Le premier constat relève en priorité l'abondance de ses peintures religieuses bien plus faciles à répertorier du fait de leur visibilité dans des lieux publics, églises et chapelles. Il est pourtant certain que plusieurs d'entre elles n'ont pas pu être localisées : ignorées, perdues, faisant les frais d'une quête probable de modernité. De par les thèmes iconographiques de ses tableaux répertoriés, ainsi que les lieux où ils se situent, on peut en déduire que son commanditaire le plus fidèle est la congrégation religieuse du Grand-Saint-Bernard elle-même ou, sur ses recommandations, les paroisses qui dépendaient d'elle, même si les investigations d'archives ne révèlent pas de contrats passés entre le peintre et les commanditaires.

Quant aux portraits, symboles de l'affirmation bourgeoise, y accéder est plus difficile.

Pénétrer dans l'intimité d'un lieu exige d'autres clefs, d'autres relations. Pistes égarées et héritages dispersés ne facilitent pas la prospection. Et si l'on tient compte du fait que le regard a une fâcheuse tendance à s'habituer à ce qui l'entoure, on imagine sans peine que nombre de personnes, propriétaires d'un portrait d'ancêtre, ne se soucient plus de savoir qui il est et qui l'a peint. Il incombe pourtant au chercheur de mener à bien une quête patiente qui le mène à remonter le temps et découvrir un milieu essentiellement bourgeois de notables aspirant à afficher leur réussite sociale ou politique, tel Jean Trottet, fondateur de la verrerie de Monthey ou Jean-François de Cocatrix, conseiller d'état. La palette d'Emmanuel Chapelet a aussi su se faire chatoyante au service de ses plus éminents dignitaires religieux.

Ainsi son art s'inscrit-il dans celui de son temps et de son pays : la première moitié du XIX^e siècle dans un Valais qui se découvre et s'affirme ou demeure tributaire de forces en place.

Les paysages et les croquis constituent l'infime partie de l'œuvre de Chapelet ; ceux qui sont restés le sont parce qu'ils représentent un lieu à un moment précis et donc ont pu attirer l'attention d'un pouvoir public comme c'est le cas de la commune de Monthey. Il est regrettable qu'on n'en connaisse pas plus, car la sensibilité du peintre, sa spontanéité, ses

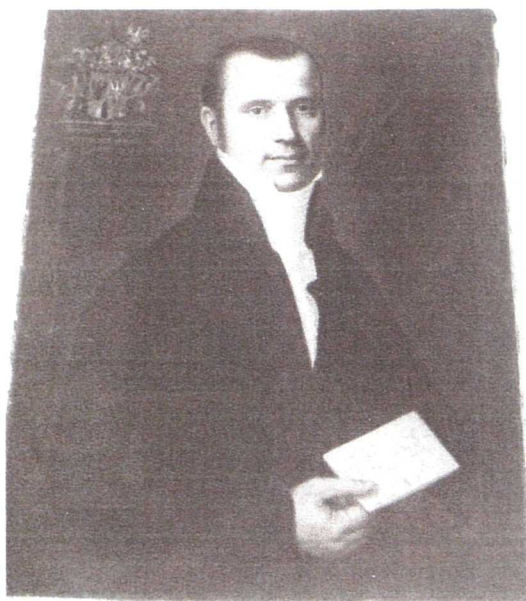
qualités intrinsèques s'y expriment davantage que dans une peinture conventionnelle de commande.

A fréquenter l'univers du peintre, se découvre et s'affirme la cohérence d'une œuvre. Même si beaucoup d'œuvres n'ont pas pu lui être attribuées avec certitude et demeurent discutées, une unité formelle, thématique et technique s'impose : en marge des nazaréens, son œuvre s'inscrit dans l'éclectisme du XIX^e siècle, veine classique et influence romantique. La manière personnelle de travailler la touche claire au fond des yeux, ce point lumineux qui joute la prunelle et leur confère cet aspect si particulier d'yeux gorgés d'eau, le traitement romantique des fonds, l'utilisation récurrente du halo brun doré qui nimbe le contour des visages signent sa méthode de travail, tributaire en partie de son maître Anton Hecht.

Enfin, l'on peut s'étonner que la peinture de Chapelet ne figure pas en meilleure place dans l'histoire des beaux-arts en Valais. On a fait la part belle à un Félix Cortey, par exemple. De même, Chapelet évoluait aux côtés d'un L.-J. Ritz beaucoup plus connu et pourtant, en comparant l'œuvre de ces peintres, on est en droit de se demander pourquoi l'un a pris l'ascendant sur l'autre.

On le sait, la destinée d'un artiste, sa renommée, relève souvent d'un concours de circonstances aléatoires. L'abondance de la production de Chapelet, le talent et l'assiduité dont il a fait preuve durant sa vie auraient dû lui assurer une certaine notoriété. Tel n'a pas été vraiment le cas. Peut-être ce travail, malgré ses lacunes et ses insuffisances, contribuera-t-il à ouvrir d'autres pistes, d'autres perspectives critiques qui viendront enrichir cet essai, d'autant plus que, désormais, un intérêt nouveau est accordé par les historiens de l'art à la production artistique régionale.

Comparaisons A. Hecht et E. Chapelet



(ill. 1) Portrait du Baron de Werra
par A. Hecht



(ill. 2) Portrait de M.-M. de Werra
par A. Hecht



(ill. 3) Tableau d'autel de la *Visitation* par A. Hecht



(ill. 4) Portrait d'un jeune homme par A. Hecht



(ill. 5) Autoportrait d'E. Chapelet



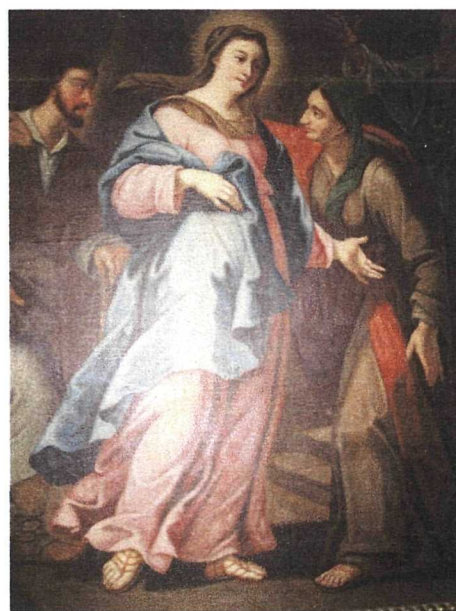
(ill. 6) Tableau d'autel de *Notre-Dame de Lorette* par A. Hecht



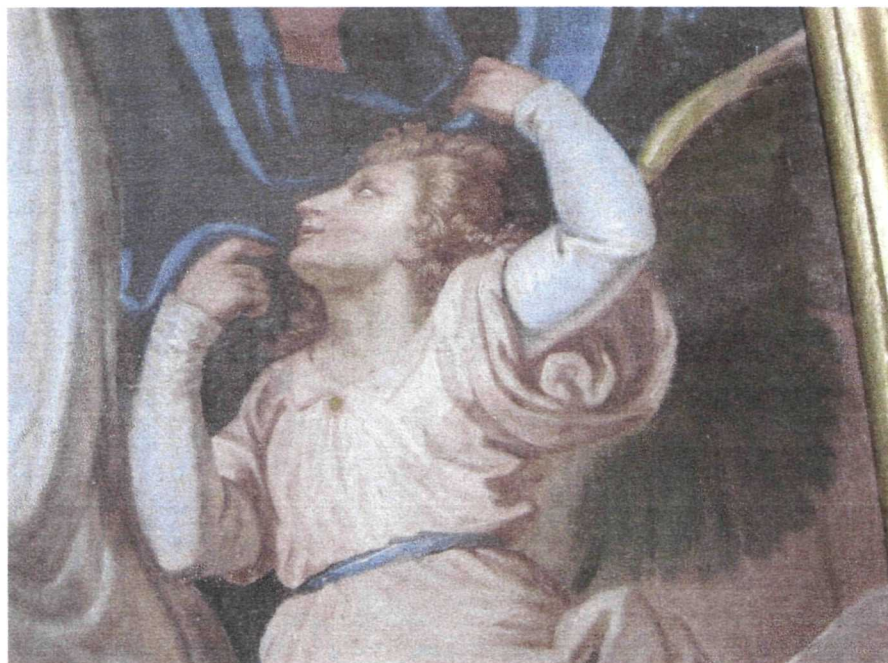
(ill. 7) Amédée de Savoie par E. Chapelet



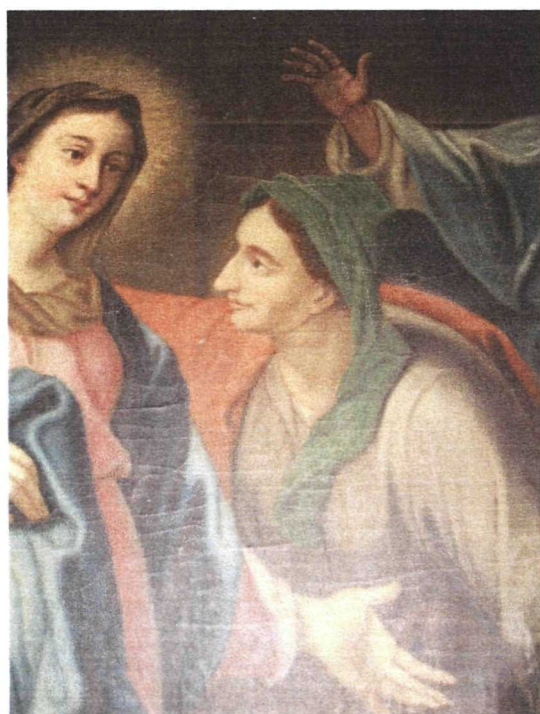
(ill. 8) Détail de l'*Assomption* par E. Chapelet



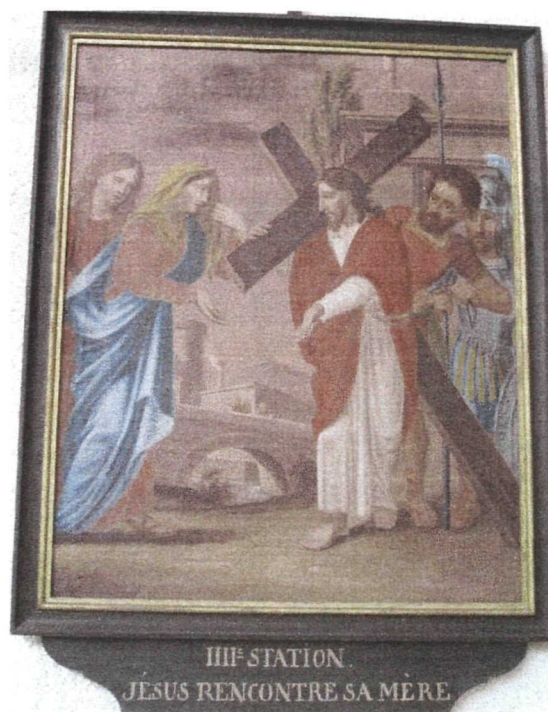
(ill. 9) Détail de la *Visitation* par A. Hecht



(ill. 10) Détail de l'Assomption par E. Chapelet



(ill. 11) Détail de la *Visitation*
par A. Hecht

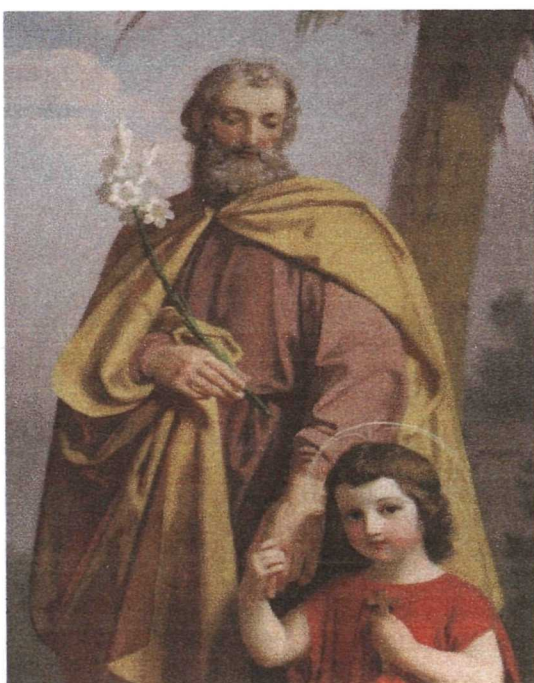


(ill. 12) *Jésus rencontre sa Mère attristée*
par E. Chapelet

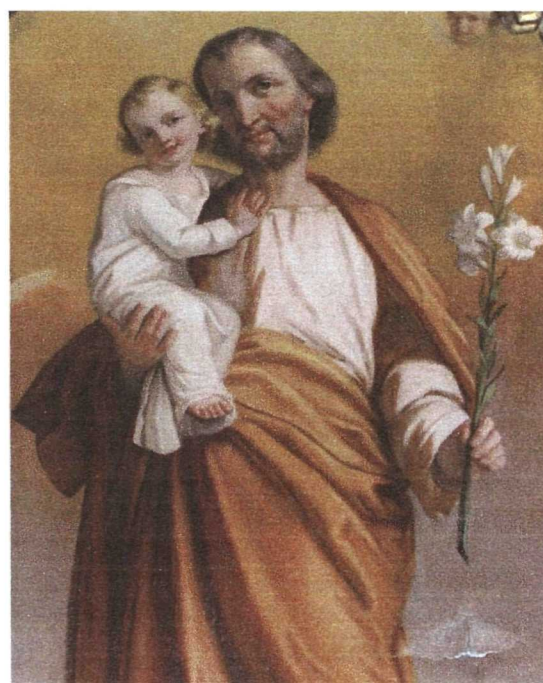


(ill. 13) Détail de la *Mort de saint Joseph* par A. Hecht

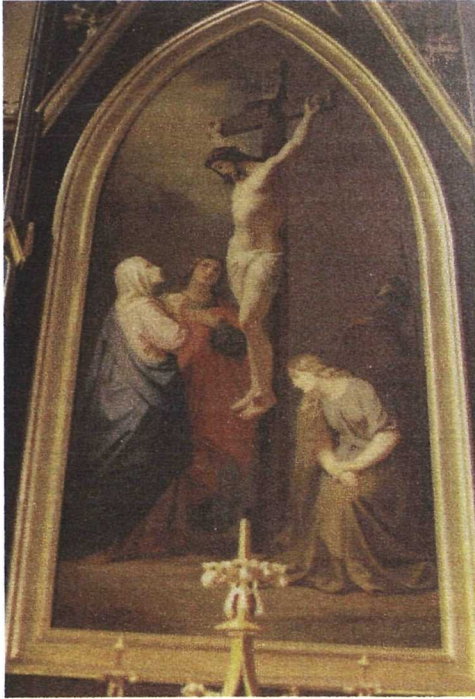
Comparaisons M. P. von Deschwanden et E. Chapelet



(ill. 1) Détail de *saint Joseph* par M.-P. von Deschwanden



(ill. 2) Détail de *saint Joseph* par E. Chapelet



(ill. 3) Tableau d'autel de la *Crucifixion*
par M.-P. von Deschwanden



(ill. 4) *Jésus tombe la deuxième fois*
par E. Chapelet

Comparaisons L. J Ritz et E. Chapelet



(ill. 1) Vue de Monthey, lithographie par L.-J. Ritz



(ill. 2) Vue de Monthey par E. Chapelet



(ill. 3) Augustine Crettaz, née Joris
par L.-J. Ritz



(ill. 4) Catherine de Cocatrix
par E. Chapelet

Comparaisons F. Cortey et E. Chapelet



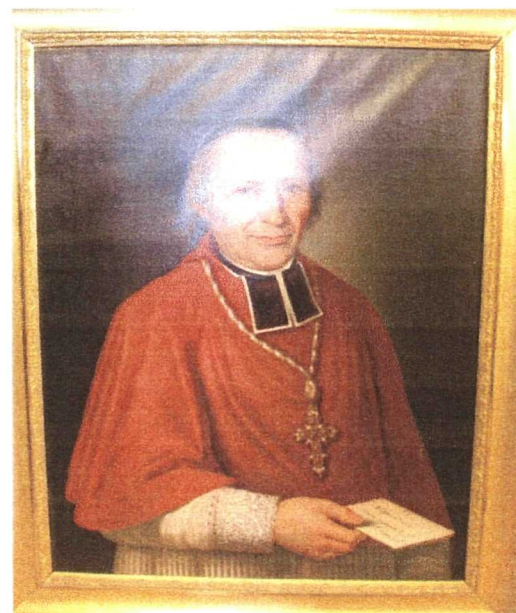
(ill. 1) Louis-Antoine Luder
par F. Cortey



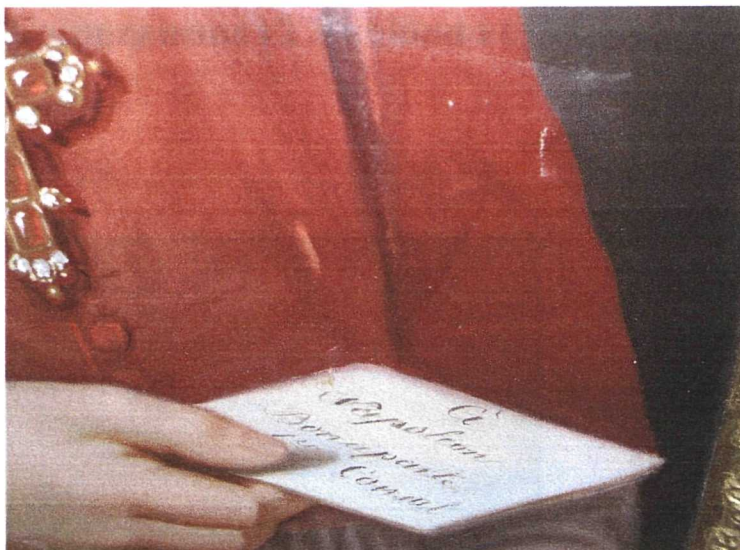
(ill. 2) Pierre-Joseph Rausis
par F. Cortey



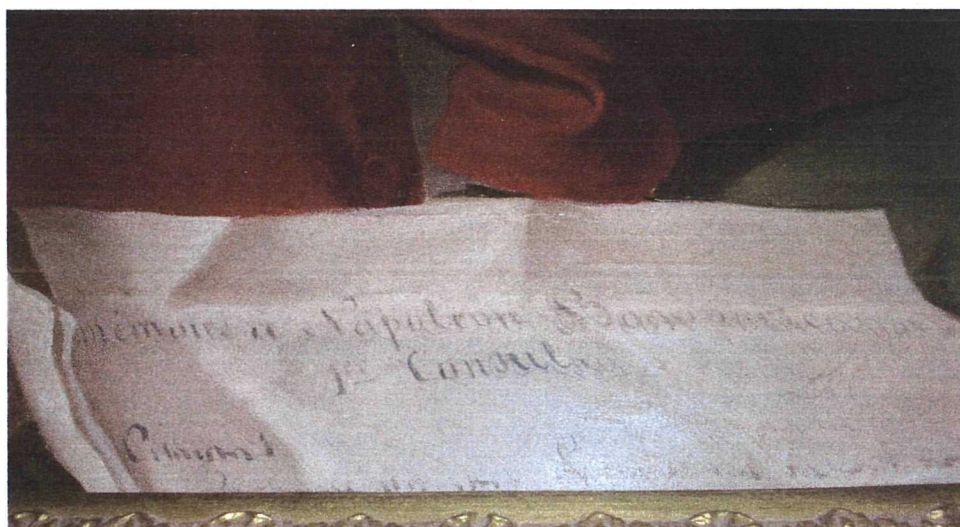
(ill. 3) Louis-Antoine Luder
par E. Chapelet



(ill. 4) Pierre-Joseph Rausis
par E. Chapelet

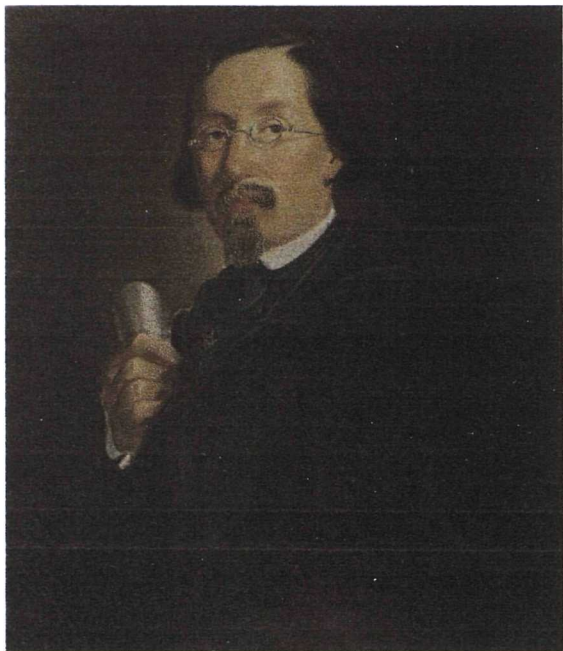


(ill. 5) Détail du portrait de P.-J. Rausis



(ill. 6) Détail du portrait de L.-A. Luder

Comparaisons E. Vuilloud et E. Chapelet



(ill. 1) Autoportrait d'Emile Vuilloud



(ill. 2) Portrait de Josette Vuilloud
par E. Vuilloud



(ill. 3) Autoportrait d'E. Chapelet

Annexes

Localisation et chronologie des œuvres de Chapelet

| Lieu de conservation, destination | date | genre | signé/daté |
|-----------------------------------|------|-------|------------|
|-----------------------------------|------|-------|------------|

Tableaux datés :

| | | | |
|---|------|-------------------------------|------|
| 1. Monthey, chapelle du Pont | 1822 | ex-voto | s. |
| 2. Monthey, chapelle du Pont | 1822 | ex-voto | n.s. |
| 3. Monthey, château | 1827 | paysage | n.s. |
| 4. Choëx, Cure | 1830 | tableau religieux | s. |
| 5. Monthey, famille de Courten | 1830 | portrait de Delaloye | n.s. |
| 6. St-Luc, famille Pont | 1832 | portrait de jeune fille | n.s. |
| 7. St-Luc, famille Pont | 1832 | portrait de jeune homme | n.s. |
| 8. Choëx, Cure | 1833 | tableau religieux | s. |
| 9. Martigny, famille Gross-Calpini | 1833 | portrait de J. Calpini | n.s. |
| 10. Les Giettes, chapelle | 1834 | 14 stations chemin de Croix | s. |
| 11. Monthey, chapelle du Pont | 1835 | ex-voto | n.s. |
| 12. St-Gingolph, église | 1835 | tableau d'autel | s. |
| 13. Vacheresses (hte-Savoie), église | 1839 | tableau d'autel | s. |
| 14. Verbier, famille Moruzzi | 1839 | portrait de M. Gaillard | n.s. |
| 15. Verbier, famille Moruzzi | 1839 | portrait de l'épouse Gaillard | n.s. |
| 16. La Sage (Evolène), chapelle | 1840 | 2 tableaux d'autel | s. |
| 17. Champéry (Val d'Illeiez), église | 1840 | tableau d'autel | n.s. |
| 18. Champéry (Val d'Illeiez), chapelle Chavalet | 1840 | tableau d'autel | n.s. |

| | | | |
|---|------|------------------------------|------|
| 19. Genève, locaux de Natural Le Coultre SA | 1840 | portrait P. Chappaz | s. |
| 20. Monthey, famille Deferr | 1840 | portrait d'ecclésiastique | s. |
| 21. Vacheresses (Hte-Savoie), église | 1841 | tableau religieux | s. |
| 22. Praz-de-Fort (Orsières), église | 1842 | tableau d'autel | n.s. |
| 23. Versegères (Bagnes), église | 1843 | devant d'autel | s. |
| 24. Saxon, famille Maret | 1843 | tableau religieux | s. |
| 25. St-Maurice, église des Capucins | 1844 | devant d'autel | s. |
| 26. Courtion (FR), centre paroissial | 1844 | tableau religieux | s. |
| 27. Surpierre (FR), église | 1844 | 2 tableaux d'autel | s. |
| 28. La Garde (Sembrancher), chapelle | 1844 | tableau d'autel | s. |
| 29. Monthey, famille de Kalbermatten | 1845 | autoportrait | n.s. |
| 30. Lens, cure | 1846 | portrait d' ecclésiastique | s. |
| 31. Abbaye de St-Maurice | 1847 | portrait d' ecclésiastique | s. |
| 32. Saxon, église | 1847 | 14 stations chemin de Croix | s. |
| 33. Vouvry, famille Ducrey | 1849 | portrait d'un herboriste | n.s. |
| 34. Val d'Illeiez, église | 1850 | tableau d'autel | s. |
| 35. Lens, église | 1852 | tableau d'autel | s. |
| 36. Martigny, famille Lugon | 1852 | portrait d' ecclésiastique | n.s. |
| 37. Port-Valais, église | 1852 | tableau d'autel | s. |
| 38. Simplon, Hospice | 1854 | 3 portraits d'ecclésiastique | s. |
| 39. Monthey, château | 1854 | tableau religieux | s. |
| 40. Monthey, église | 1855 | 2 tableaux d'autel | s. |
| 41. Monthey, château | 1855 | paysage | s. |
| 42. Evionnaz, église | 1856 | tableau d'autel | s. |
| 43. Evolène, église | 1856 | 14 stations chemin de Croix | s. |

| | | | |
|-------------------------------------|-------|---------------------------|--------------------|
| 44. Monthey, famille Detorrenté | 1856 | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 45. Valère, réserves du musée | 1856 | portrait d'ecclésiastique | s. |
| 46. Überstorf (FR), église | 1857 | tableau religieux | n.s. |
| 47. St-Maurice, église des Capucins | 1857 | tableau d'autel | s. |
| 48. Illarsaz, (Collombey), chapelle | 1858 | tableau religieux | s. |
| 49. Collombey-le-Grand, chapelle | 1858 | tableau d'autel | s. |
| 50. Sembrancher, église | 1861 | tableau d'autel | s. |
| 51. Lens, cure | 1861 | portrait d'ecclésiastique | s. |
| 52. Valère, réserves du musée | 1861 | portrait d'ecclésiastique | s. |
| 53. Sembrancher, église | 1862 | tableau d'autel | s. |
| 54. Sion, cathédrale, sacristie | 1862 | tableau religieux | n.s. |
| 55. Châble, (Bagnes), église | 1863 | tableau religieux | s. |
| 56. St-Maurice, église St-Sigismond | 1863 | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 57. Monthey, château | 1864 | portrait de J.-J. Torrent | s. |
| 58. Sierre, famille Biollay | 1864 | paysage | s. |
| 59. Champéry, chapelle de Chavalet | 1865 | tableau d'autel | s. |
| 60. Vollèges, église | 1866 | tableau d'autel | s. |
| 61. Liddes, (Orsières) cure | 18... | portrait d'ecclésiastique | n.s. ⁸² |

Tableaux non datés :

| | | |
|--|------------------------------|------|
| 1. Musée de Valère, bureaux | paysage | s. |
| 2. Sion, Valère, musée d'histoire | portrait de P.-M. Rey-Bellet | s. |
| 3. Sion, cathédrale, chapelle St-André | tableau religieux | n.s. |

⁸² suite illisible

| | | |
|---|-------------------------------|------|
| 4. Monthey, famille de Courten | portrait de M.-M. Zumofen | s. |
| 5. Monthey, famille Vogel-Trottet | portrait de femme | n.s. |
| 6. Monthey, famille Vogel-Trottet | portrait d'homme | n.s. |
| 7. Monthey, famille de Courten | portrait de F.-X. de Cocatrix | s. |
| 8. Monthey, famille de Courten | portrait de C. de Cocatrix | s. |
| 9. Monthey, famille Trottet | portrait de T. Trottet | n.s. |
| 10. Monthey, famille Trottet | portrait de J. Trottet | n.s. |
| 11. Monthey, famille Trottet | portrait d'enfants | n.s. |
| 12. Monthey, famille Trottet | portrait de A. Charrière | n.s. |
| 13. Monthey, famille Martin | portrait de L. Debonnaire | n.s. |
| 14. Monthey, famille Martin | portrait de dame | n.s. |
| 15. Monthey, famille de Kalbermatten | portrait de Mme Chapelet | n.s. |
| 16. Monthey, famille de Courten | portrait de Mlle de Preux | n.s. |
| 17. Monthey, famille Deferr | portrait de femme | n.s. |
| 18. Monthey, château | tableau religieux | n.s. |
| 19. Monthey, cure | tableau religieux | n.s. |
| 20. Monthey, église | 3 peintures murales | n.s. |
| 21. Monthey, famille de Kalbermatten | portrait d'homme | n.s. |
| 22. Les Giettes, chapelle | tableau d'autel | n.s. |
| 23. Revereulaz, église, sacristie | bannière bi-face | n.s. |
| 23. Val d'Illiez, famille Trombert | portrait d'officier | n.s. |
| 24. Troistorrent, galerie de la Tine | portrait de I. Durier | n.s. |
| 25. St-Maurice, église St-Sigismond | tableau d'autel | n.s. |
| 26. St-Maurice, chapelle hospice St-Jacques ⁸³ | tableau d'autel | n.s. |

⁸³ La date est dissimulée sous la barrette du cadre dans la partie inférieure.

| | | |
|---|----------------------------|------|
| 27. St-Maurice, famille Coutaz | nature morte | s. |
| 28. St-Maurice, cure de l'église St-Sigismond | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 29. Port-Valais, église | tableau d'autel | n.s. |
| 29. Sembrancher, cure | 3 stations chemin de Croix | n.s. |
| 30. Sembrancher, cure | tableau religieux | n.s. |
| 31. Martigny, atelier restauration Besse | tableau religieux | n.s. |
| 32. Aigle, galerie place du Marché | 2 tableaux | n.s. |
| 33. Vérossaz, église | tableau d'autel | n.s. |
| 34. Champéry, chapelle Chavalet | tableau d'autel | n.s. |
| 35. Rolle, famille Pouget | portrait d' homme | n.s. |
| 36. Genève, locaux de Natural Le Coultre SA | portrait de P.-M. Chappaz | n.s. |
| 37. „ „ „ | portrait de femme | n.s. |
| 38. Genève, famille Cornut | paysage | n.s. |
| 39. Sierre, famille Darioli-Delacoste | portrait de jeune fille | n.s. |
| 40. Lens, cure | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 41. Vétroz, cure | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 42. Châble, (Bagnes) cure | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 43. Bovernier, cure | portrait d'ecclésiastique | n.s. |
| 44. Sion, archives cantonales | 14 croquis | s. |

Technique de l'œuvre de Chapelet en collaboration avec la restauratrice Julita Beck

Le portrait d'Etienne Bagnoud au prieuré de Lens

Cette composition de petit format (29 cm/31 cm) d'Etienne Bagnoud, extrêmement bien soignée et très délicate, met en évidence l'aura du modèle à son époque. (fig. 1) Cela voudrait-il dire que le peintre aurait éventuellement reçu l'ordre de s'attarder particulièrement sur cette composition ? C'est une hypothèse plausible, étant donné l'aura dont jouissait Etienne Bagnoud à son époque. Chapelet a alors pu percevoir une somme d'argent supérieure à la moyenne afin d'exécuter ce portrait au mieux, et donc se procurer divers pigments, ce qui nous expliquerait la présence de telles nuances dans ce tableau.

Il s'avère alors intéressant de se pencher un instant sur sa biographie.

Le modèle

Etienne-Barthélémy Bagnoud, fils d'Etienne-Barthélémy Bagnoud et de Madeleine Badin est baptisé à Lens le 2.1.1803⁸⁴. Etudiant au collège de Saint-Maurice, il prononce ses vœux à l'abbaye le 1.1.1823. Il reçoit, chaque fois à Sion, la tonsure et les ordres mineurs, le sous-diaconat et le diaconat. Il est élu abbé le 3.9.1834 et, en 1840, Grégoire XVI accorde à l'abbé Bagnoud le titre d'évêque de Bethléem ; dans le même temps, il sera élevé au titre de prélat domestique du Souverain Pontife. Il sera pris dans la tourmente du Sonderbund et l'abbaye vivra de pénibles moments au moment de cette guerre.

Contre toute attente, en 1858, l'abbé, abattu et souffrant, décide de renoncer à ses fonctions. Une commission le relèvera de sa charge , après quoi il sera actif comme curé de Choëx jusqu'en 1870, date à laquelle il sera élu une nouvelle fois au poste d'abbé. De nombreuses distinctions seront remises à l'abbé-évêque au cours de ses longues années à la tête de Saint-Maurice : chanoine d'honneur d'Angers, comte et chevalier grand-croix de l'ordre des Saints-

⁸⁴ Fondation des archives historiques de l'abbaye de Saint-Maurice, ABB 088.

Maurice et Lazare et commandeur de l'ordre pontifical du Saint-Sépulcre. Il meurt le 2.11.1888⁸⁵.

Ainsi, si beaucoup d'informations précises nous sont parvenues à son sujet, elles sont la preuve de la considération dont jouissait Etienne Bagnoud. Dans le même temps, cette considération rejaillit sur la personnalité méconnue du peintre Emmanuel Chapelet. En effet, pour portraiturer un personnage de cette notoriété, et cela au fait de sa gloire, il fallait que l'auteur de l'œuvre commandée soit à la hauteur d'attentes certaines. Et si, comme il va être constaté, tout dans la facture de l'œuvre est soigné, du dessin préparatoire aux nuances des pigments utilisés, on peut logiquement en déduire que l'artiste a donné le meilleur de lui-même et que c'est plutôt dans ce type de production qu'il faut rechercher le talent et l'originalité de Chapelet.

La toile et le châssis

La toile originale, extrêmement fine, est probablement en coton⁸⁶. Les arêtes originales sont bien conservées et soigneusement attachées sur le châssis, ce qui nous permet de préciser la largeur de la toile tissée à la main, ou fabriquée dans une manufacture régionale. Celles du bas nous apportent de précieuses informations, car elles conservent des finitions de la trame ; c'est ce qui nous aide à déterminer la largeur de la toile tissée, probablement dans une manufacture régionale, comme c'est très souvent le cas pour les peintres de cette époque. En effet, il est rare qu'un artiste fabrique lui-même sa toile.

Sur ce portrait, cette dernière est donc tendue directement, avec une grande maîtrise technique, sur le châssis original et non sur le châssis de travail, certainement par le peintre lui-même. Le dos de la toile porte la signature de Chapelet, bien soignée. (fig. 2)

La toile ne porte aucune trace d'outil de tensions : fixée directement sur le châssis à l'aide de clous ; tendue sans l'aide d'outils, à main nue, cette manière de procéder prouve une fois de plus la dextérité manuelle de Chapelet.

Sur le châssis, on ne trouve pas de guirlandes de tension qui maintiennent la toile, ce qui a permis de garantir un bon état de conservation du tableau, sans déformations ni bossellements

⁸⁵ Coutaz, Gilbert, *Les chanoines réguliers de Saint-Augustin en Valais : le Grand-Saint-Bernard, Saint-Maurice d'Agaune, les prieurés valaisans d'Abondance*, Helvetia Sacra, section 4, les ordres suivant la règle de Saint-Augustin, vol. 1., Bâle, Helbing et Lichtenhahn, 1997, pp. 471-472.

⁸⁶ Notons que les peintres Ritz, Chapelet et Brouchoud ont tous trois utilisé une toile très fine qui s'appelle « drap noir ». En effet, au verso d'une des toiles de Brouchoud, on trouve cette indication sur le châssis : « drap noir ». On peut en conclure qu'il s'agissait d'une toile particulière utilisée par ces peintres.

visibles sur la toile. Les clous originaux sont peu rouillés, par conséquent, la toile présente sous les clous est peu oxydée.

L'état de conservation du châssis, d'époque, est très bon et ne révèle aucune fissure particulière. Il n'a jamais été remanié avec des clous plus tardifs. Il s'agit d'un châssis simple, légèrement concave, de construction mobile, réalisé en quatre lattes. Il comporte huit clés, dont seulement deux ont été conservées. (fig. 3)

La préparation de la toile

La stratigraphie du tableau révèle qu'une fine couche de colle est visible. Cependant, la nature de cette colle, à l'aide de la méthode de chromatographie gazeuse ou spectrométrie infrarouge, n'est malheureusement pas déterminée.

Le tableau d'E. Chapelet, peint en 1846, nous donne un bon exemple de la préparation faite par le peintre lui-même. Cette dernière est composée d'une double couche colorée, ce qui est en général le procédé courant pour les peintures de cette époque. Habituellement, la première couche de préparation est rouge, la seconde bien plus claire, elle peut même être blanche. Cette observation est confirmée par l'étude de la stratigraphie du tableau. (fig. 4) Un petit échantillon de peinture vert foncé a été prélevé dans la partie supérieure, à gauche du visage d'Etienne Bagnoud. (fig. 5) La stratigraphie montre clairement la façon de procéder du peintre : une première couche de préparation est ainsi obtenue à partir d'une teinte ocre orangé très fine, probablement réalisée à base d'ocre. Une deuxième couche a été effectuée à l'aide d'un coloris de couleur blanche, ce qui confirme le type de préparation que l'on trouve couramment au 19^{ème} siècle. La stratigraphie nous a également dévoilé la présence de blanc de plomb dans la couche de préparation blanche. Les deux couches de cette préparation sont extrêmement fines et régulières dans leur application, ce qui serait l'indice d'une bonne maîtrise picturale du peintre.

Le dessin préparatoire

Si l'on observe attentivement le tableau dans la lumière directe, on ne peut discerner le dessin préparatoire qui se cache sous le portrait d'Etienne Bagnoud. Les réflectographies infrarouges ne permettent pas non plus de visualiser une quelconque préparation.

Néanmoins, le dessin préparatoire du peintre figure tout de même dans ce portrait. Il a pu être visualisé grâce à l'observation en lumière traversante. (fig. 4) C'est un outil très intéressant

qui permet de découvrir la technique du peintre ; il met alors en évidence le dessin du maître. Il est effectué au crayon, par une simple pression de la ligne, bien visible sur le nez. On peut apercevoir un dessin très délicat et subtil fait par une main que l'on devine bien décidée. La photographie traversante du tableau de Chapelet démontre bien l'élégance du graphisme ainsi que la fluidité de la matière picturale du peintre. Le traitement du nez, les commissures des lèvres, le front et les yeux sont dessinés de manière semblable. Les lignes du dessin préparatoire sont faites de façon linéaire ; on peut donc en conclure que le peintre a probablement effectué ce dessin préparatoire à l'aide d'un crayon dur. Si l'on observe attentivement la photographie du tableau, on devine le tracé du crayon qui s'attarde un instant sur les parties ombrées du nez, puis vers les cils. Le contour des lèvres, délicat et finement dessiné, est à peine visible.

La technique picturale

Si l'on s'attarde sur la technique picturale, l'analyse chimique du liant a confirmé la présence d'huile ; la couche picturale huileuse a bel et bien été confirmée par le test chimique de la « saponification ».

Elle est lisse, très fine, davantage que la couche de la préparation, et est effectuée *alla prima*, accompagnée de quelques très petits *impastos*, visibles à travers la lumière. Le travail *alla prima*, de l'italien signifiant à peu près « à l'avance » est une technique de coloration par un mélange opéré sur le tableau « dans le frais ». Une première couleur est posée. Sans attendre qu'elle sèche, une seconde couleur lui est adjointe, puis d'autres éventuellement. Les « imperfections » du mélange qui en résulte sont souvent recherchées. Le procédé, de toute manière, souligne la touche et la fait danser. La peinture à l'huile – qui reste fraîche plus longtemps – est certainement celle qui facilite le plus le procédé. L'empâtement, ou *impasto* : Empâter consiste à donner de l'épaisseur à la peinture, il est réalisable en peinture à l'huile et c'est souvent par l'empâtement que le peintre mêle les couleurs *alla prima* ; la plupart du temps, l'empâtement est opaque. Certains auteurs actuels continuent à déconseiller l'*impasto*, le jugeant trivial au nom d'une tradition peut-être imaginaire dans le sens où c'est peut-être le manque de possibilités techniques qui a empêché certains peintres de se lancer dans des applications moins fines, surtout en transparence.

L'*impasto* consiste à donner de l'épaisseur à la peinture, il est réalisable en peinture à l'huile et c'est souvent par l'empâtement que le peintre mêle les couleurs *alla prima* ; la plupart du temps, Le peintre a travaillé de cette façon afin d'accentuer le modelé de la figure et la

draperie de la robe. Le vernis, en couche très fine, est posé soigneusement et de façon uniforme, il se révèle bien visible sous une lampe UV. Il s'agit probablement du vernis original, car on ne trouve aucune trace de restauration dans ce portrait.

Le portrait de Stanislas Darbellay au prieuré de Lens

Le modèle

On ne dispose que de peu d'informations au sujet de ce prieur ; quelques lettres éparses ont cependant été conservées dans les archives du Grand-Saint-Bernard. Fils de Modeste Darbellay et d'Emmeline Darbellay de Liddes, il naquit à Liddes le 26 mai 1811. (fig. 1) En 1831, il fait ses vœux dans les mains de François-Benjamin Filliez, prévôt, également portraituré par Chapelet à Lens, dont il baise les deux pouces sur les Evangiles. Il va connaître quelques problèmes de santé, à la suite de quoi, en 1845, il s'installera à Bulle, chez les Capucins⁸⁷.

La toile et le châssis

D'un point de vue technique, la toile n'a pas été restauré, bien qu'elle soit solidement tendue sur le châssis. Ce dernier, non concave, original, correspond au type de châssis avec quatre lattes mobiles. Les arêtes originales sont bien conservées. Au recto du tableau, on peut remarquer, bien visibles, les empreintes des lattes du châssis. (fig.2)

La toile, très fine, est probablement de jute. Sa finesse explique la présence de trous, bien visibles sur les arêtes dans la partie inférieure. On peut aussi remarquer la présence de clefs fines, couramment choisies par Chapelet. Les guirlandes de tension de la toile sur le châssis ne sont pas visibles ; on ne constate pas non plus de déformations et de bossellements de la toile.

La stratigraphie du tableau

La stratigraphie du tableau donne à voir la couche blanche de la préparation, directement posée sur la toile. (fig. 3) Une deuxième couche, très fine, de couleur verte, est ensuite posée.

⁸⁷ Archives du Grand-Saint-Bernard, AGSB 5389.

Pour finir, le tout est recouvert d'un vernis très fin, comme c'est souvent le cas chez Chapelet. Il présente une grande uniformité. La présence du vernis a été confirmée suite à une observation sous lampe UV.

Le dessin préparatoire

L'observation du tableau dans la lumière directe et la réflectographie infrarouge (fig. 4) n'ont pas permis de visualiser le dessin préparatoire dans cette composition. Cela voudrait-il dire que le peintre, ici, a procédé directement sans dessin préparatoire ? Ou peut-être a-t-il utilisé un tracé très fin que l'observation attentive du tableau n'a pas permis de révéler ? Dans tous les cas, le dessin sous-jacent reste invisible. Cette absence de dessin préparatoire tendrait alors à prouver l'habileté picturale de Chapelet, car on ne décèle nulle hésitation dans l'exécution de ce portrait.

Cependant, il est bien probable qu'un dessin préparatoire, même infime, se révèle sous l'observation en lumière traversante, de la même façon que pour le portrait d'Etienne Bagnoud. Cette technique n'ayant pas pu être utilisée de manière optimale, le portrait de Stanislas Darbellay n'a pas réussi à nous livrer un quelconque tracé sous-jacent.

La couche picturale

La façon de travailler la couche picturale est la même que dans le portrait analysé précédemment ; le coup de pinceau, très doux, est exécuté « alla prima » avec de la pâte très liquide, fluide. Procéder ainsi permet de peindre la surface de façon très lisse, sans empâtements visibles. Seuls quelques petits *impastos* mettent en évidence les reflets des yeux et l'éclat et la blancheur du col. Sa palette, comme souvent dans l'ensemble, est assez limitée, même si les pigments n'ont pas été déterminés avec précision.

Le tableau d'autel de saint Joseph à l'église de Lens

(fig. 1)

La toile et le châssis

La toile est originale ; elle est probablement réalisée en coton et présente une grande finesse. Aucun prélèvement de la toile tendue sur le châssis original n'a été effectué. Les arêtes d'origine sont probablement conservées, bien qu'invisibles depuis le dos du tableau, de même que les guirlandes de tension de la toile sur le châssis. Néanmoins, on peut constater plusieurs déformations et bossellements de la toile, ainsi que la présence d'un trou de quelques centimètres de longueur. Les nombreuses craquelures, dues aux impacts et aux pressions mécaniques, se révèlent à l'œil nu, et encore davantage au rayonnement UV. (fig. 2)

La fixation du retable dans l'autel latéral gauche n'a malheureusement pas permis l'observation du châssis au dos. On peut tout de même remarquer qu'il s'agit d'un châssis simple, non concave, et relever la présence d'empreintes sur les bords du tableau. Il possède une latte de renfort latérale, ce qui laisse une empreinte bien visible sous la toile, que l'on peut déceler sous rayons UV.

Le dessin préparatoire

Sur la stratigraphie du tableau, une fine couche de colle est visible, mais sa matière n'a pas pu être identifiée. (fig. 3) Le retable de Saint-Joseph donne un bon exemple de la préparation réalisée par Chapelet lui-même : la préparation est à nouveau composée d'une double couche colorée : la première est rouge à base d'ocre ; la seconde, d'une teinte blanchâtre, est à base de blanc de plomb. Cette observation est confirmée par l'étude de la stratigraphie du tableau. La couche orange est nettement plus épaisse que la première, réalisée avec de la couleur claire. Ensuite, une très fine couche de couleur gris clair a été appliquée.

L'observation attentive du tableau dans la lumière directe ainsi que dans la réflectographie infrarouge n'a pas permis de visualiser un quelconque dessin préparatoire dans cette composition. (fig. 4) Une fois de plus, si ce retable avait pu être décroché et exposé en lumière traversante, le dessin préparatoire de l'artiste aurait probablement pu être mis à jour.

La couche picturale

L'analyse chimique du liant a confirmé la présence d'huile. Comme à son habitude, le peintre exécute ses tableaux avec un pinceau doux. La couche picturale est réalisée de façon unie et délicate, elle est souvent encore plus fine que la couche de préparation. La peinture est effectuée *alla prima*, avec quelques tous petits *impastos*, visibles dans les éclairages et dans le traitement du lys. En appliquant une couleur sur une couche antérieure pas encore sèche, le peintre confère aux couleurs beaucoup de douceur, perceptible surtout dans les nuages qui entourent la tête de Saint-Joseph.

La palette du peintre est assez limitée, on peut même parler de pauvreté chromatique comme dans le portrait de Stanislas Darbellay, Les pigments n'ont pas été déterminés non plus avec précision.

Le vernis, posé lors la restauration du retable, a pénétré dans les craquelures déjà présentes et s'est ensuite glissé sous la toile. Ces petites fissures sont bien visibles sous rayonnement UV, elles présentent une forte fluorescence blanchâtre.

Bien que le retable ait été restauré, on peut relever plusieurs dégâts mécaniques comme la dégradation du vernis, probablement à base d'une résine synthétique, couramment posée lors de restauration.

Le portrait de Pierre-Joseph Rausis à l'hospice du Simplon

(fig. 1)

Le modèle

Novice chez les chanoines du Grand-Saint-Bernard dès 1770, Pierre-Joseph Rausis, (1752-1814), originaire De La Rosière, sur la commune d'Orsières, sera successivement nommé sous-diacre, diacre et enfin prêtre en 1776. En effet, en 1771, il émet ses vœux solennels et publics dans les mains du prieur Louis-Antoine Luder, également portraituré par Chapelet à l'hospice du Simplon⁸⁸. Après avoir exercé diverses charges, il est nommé curé de Liddes en 1791. Pie VII confirmera l'élection de P.J.Rausis comme successeur du prévôt Luder en 1803. Pendant les années où il est en fonction, de profonds changements politiques ont lieu. Par décret du 26.12.1810, Napoléon décide de l'union de l'abbaye de Saint-Maurice avec la

⁸⁸ Archives du Grand-Saint-Bernard, AGSB 5629.

Congrégation du Grand-Saint-Bernard. Sous la présidence du prévôt Rausis, le chapitre se met d'accord sur les modalités de cette union, dans le sens voulu par le Premier Consul. La conservation provisoire du collège de Saint-Maurice est décrétée ; le prévôt Rausis prend possession de l'abbaye et y installe des chanoines de sa propre congrégation qui y demeureront de 1812 à 1814, il élabore des projets de changements qui menacent d'atteindre en profondeur l'institution, sur le plan spirituel comme sur le plan temporel. La pose de la première pierre de l'hospice du Simplon, dotés de biens sécularisés, a lieu sous le prévôt Rausis en août 1813. Il meurt le 15.1.1814 et repose à Martigny dans le caveau des prieurs.

La toile et le châssis

La toile originale, probablement en jute, a été apprêtée industriellement. Chapelet ne l'a certainement pas confectionnée lui-même. La stratigraphie confirme cette observation. (fig. 2)

Le châssis n'est pas typique ; il est mobile et probablement concave. On ne trouve pas d'empreintes sur les bordures au dos du tableau. Le châssis est réalisé en quatre lattes mobiles, coupées en angles inférieur à quarante-cinq degrés, ce qui permet de glisser une clef pour assurer une bonne tension de la toile. Ainsi, aucune déformations ni bossellements ne se devinent sur la toile. Les guirlandes de tension de la toile sur le châssis ne sont pas non plus visibles.

Le dessin préparatoire et la couche picturale

Une préparation blanche recouvre les arêtes de la toile qui sont soigneusement fixées sur le châssis. Comme les autres tableaux d'E. Chapelet, la matière picturale présente la même uniformité, elle est extrêmement fine. Seul quelques traces de pinceau sont discernables sur l'ensemble de la surface picturale. Elle reste lisse avec peu d'« impastos », ce qui correspond bien à la manière de peindre de Chapelet. La palette de couleurs est assez limitée, elle est semblable au portrait de François-Benjamin Filliez, peint par L.-J. Ritz.

Pour finir, une couche de vernis, probablement originale, recouvre uniformément la toile.

Le portrait de Théodore Genoud au prieuré de Lens

(fig. 1)

Le modèle

Théodore Genoud, de Bourg-St-Pierre, est le plus connu des prieurs ; c'est également celui qui a exercé le plus longtemps le ministère paroissial à Lens. On dit de lui qu'il était doué d'une belle intelligence, d'une grande activité et de beaucoup de savoir-faire⁸⁹. Chapelet a visiblement su saisir ce trait de caractère. (fig. 2) Le 18 septembre 1804, T. Genoud émet ses vœux dans les mains du prévôt Rausis dont il baise les deux pouces sur les Evangiles⁹⁰.

Après avoir contemplé ce portrait dans ses moindres détails, on peut constater que la surface de ce tableau ne se présente pas comme les autres analysés précédemment. Le portrait d'Emmanuel Chapelet pourrait être le fruit d'une copie plus tardive.

La toile de ce tableau est particulièrement fine et serrée, elle est probablement en coton imprégnée d'une colle de résine. Il serait particulièrement intéressant de déterminer la nature chimique de cette colle d'imprégnation, afin de voir si ce portrait est réellement d'époque ou s'il s'agit d'une copie plus tardive du portrait de Chapelet. Cependant, l'analyse de la colle, qui nécessite une méthode comme la chromatographie gazeuse ou la spectrométrie infrarouge, n'a pas été effectuée pour le moment.

Cette œuvre présente une surface étonnamment lisse et uniforme, comme si l'original avait pu servir à la copie d'une reproduction plus tardive. On observe en effet aucune signature du peintre sur la toile au verso.

L'analyse approfondie de cette œuvre va tenter de nous apporter des éléments de réponse, même si la stratigraphie de la peinture n'a pu être étudiée car il n'a pas été possible d'effectuer un prélèvement sans abîmer la surface picturale du portrait.

Le dessin préparatoire et la couche picturale

La réflectographie en infrarouge n'a pas permis de déceler le dessin préparatoire. (fig. 3)

L'observation attentive du tableau dans la lumière directe ne permet pas non plus la visualisation de ce dessin.

⁸⁹ Genoud, Pierre, *Notice historique sur la contrée de Lens*, Imprimerie sierroise, Sierre, 1933, pp. 47-48.

⁹⁰ Archives du Grand-Saint-Bernard, AGSB, 5480.

La surface picturale présente un état d'uniformité étonnant. Le vernis, en couche très fine, n'est pas uniforme. En effet, on observe des traces de nettoyage, certainement à l'eau, ce qui a eu comme conséquence d'abîmer la couche du vernis et de déformer la toile en causant plusieurs déformations et bossellements visible, tel que nous le montre la photographie du tableau.

La toile et le châssis

Pour assurer une bonne tension sur le châssis, la toile peinte a été fixée comme doublage aveugle sur une autre toile. Cette dernière, non peinte et non imprégnée, sert simplement à protéger la première toile peinte, légèrement jaunâtre à cause du vieillissement de la colle d'imprégnation. Cette toile peinte est extrêmement fine ; son observation en lumière traversante confirme sa finesse et son uniformité totale.

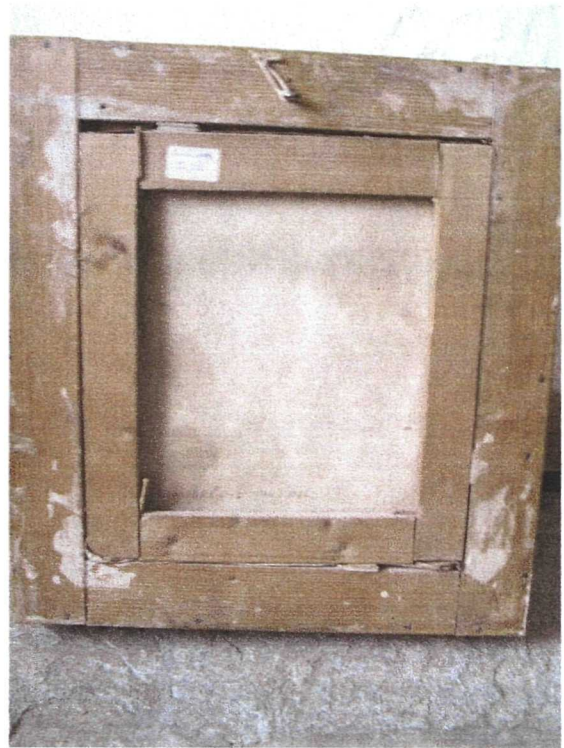
Les arêtes originales sont bien conservées et soigneusement attachées sur le châssis. Celui-ci comprend la toile blanche de coton, laquelle sert à protéger la toile peinte. (fig. 4)

Sur la partie supérieure du tableau, au verso, on peut remarquer la présence de quelques trous. La peinture aurait été effectuée sur le châssis de travail, pour être ensuite fixée à nouveau, à l'aide d'une deuxième toile, sur le châssis original. On n'observe aucune trace visible d'outils de tensions sur la toile. C'est pour cette raison qu'elle est fortement ondulée et qu'elle n'adhère pas correctement à la toile de protection. Les clous originaux sont peu rouillés ; par conséquent on peut relever peu d'oxydation de la toile. Le châssis mobile, réalisé en quatre lattes, est d'époque ; il n'a jamais été remanié. Son état de conservation est très bon. On remarque la présence de clous originaux et de petites clés qui servent à agrandir et adapter correctement la distance entre les lattes du châssis. (fig. 5)

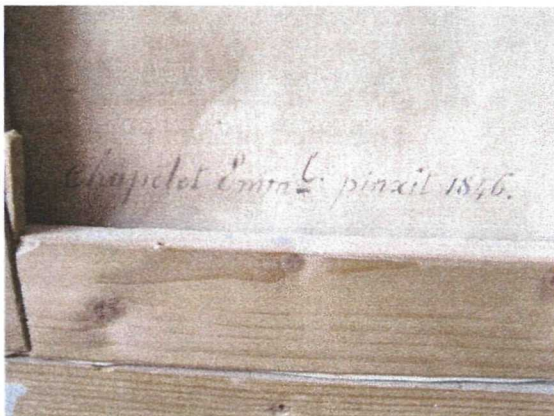
Le portrait d'Etienne Bagnoud (1803-1888), peint en 1846, conservé
au prieuré de Lens



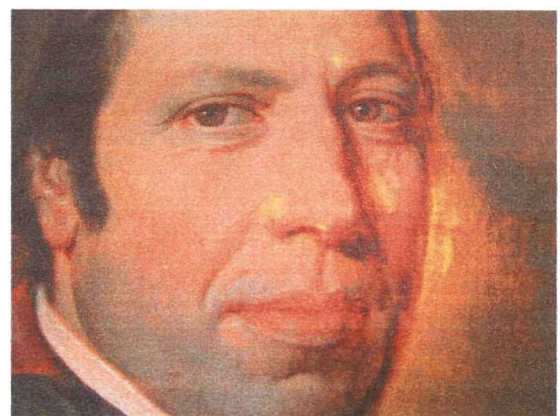
(ill.1) portrait d'Etienne Bagnoud



(ill. 3) châssis d'époque



(ill. 2) châssis avec la signature du peintre



(ill. 4) lumière traversante



(ill. 5) stratigraphie du tableau

Le portrait de Stanislas Darbellay, prieur de Lens (1859-1887) peint en 1861, conservé au prieuré de Lens



(ill. 1) portrait de S. Darbellay



(ill. 3) stratigraphie du tableau



(ill. 2) châssis d'époque



(ill. 4) visage en infrarouge

Le tableau de l'autel latéral droit de saint Joseph, peint en 1852, conservé à l'église paroissiale de Lens



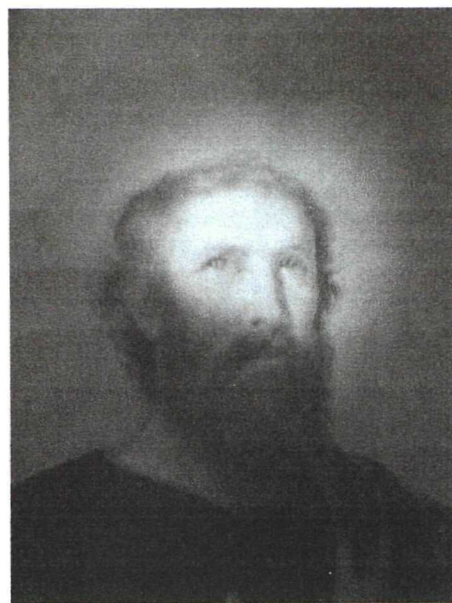
(ill. 1) tableau d'autel de saint Joseph



(ill. 2) détail sous rayons UV

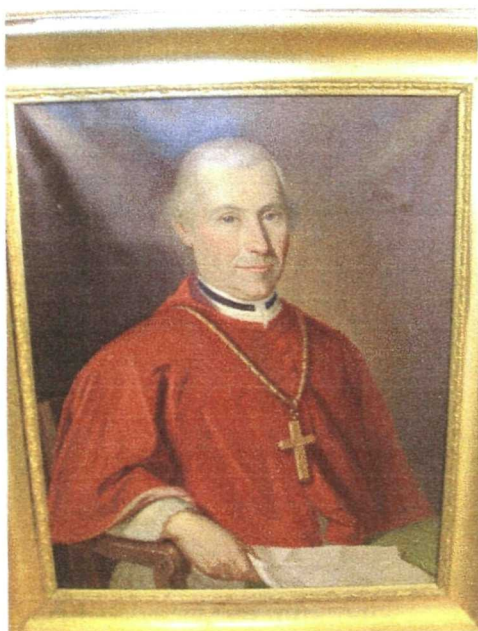


(ill. 3) stratigraphie du tableau



(ill. 4) visage en infrarouge

Le portrait de Pierre-Joseph Rausis (1752-1814), peint en 1854, conservé à l'hospice du Simplon



(ill. 1) portrait de P.-J. Rausis

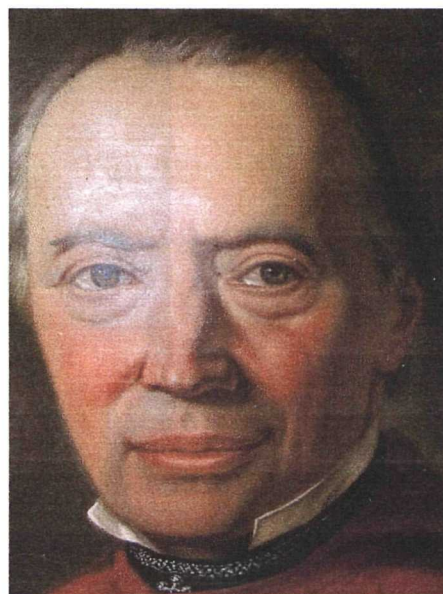


(ill. 2) stratigraphie du tableau

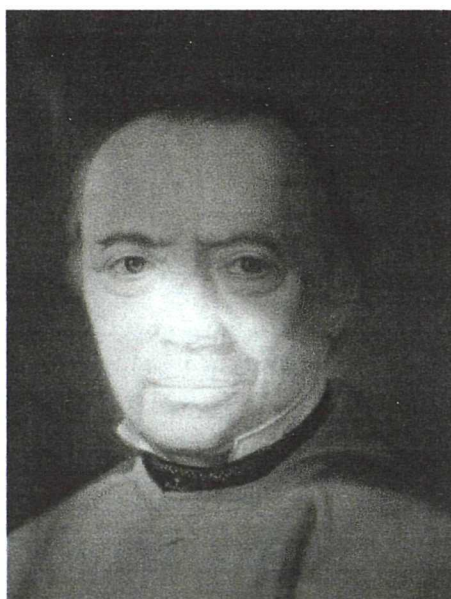
Le portrait de Theodore Genoud (1813-1859), non daté, conservé
au prieuré de Lens



(ill. 1) portrait de T. Genoud



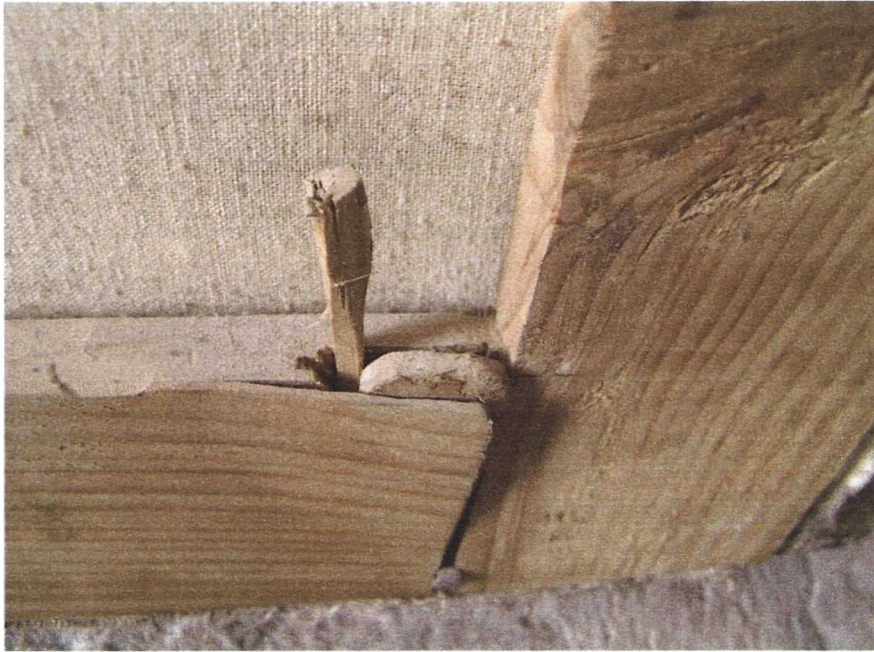
(ill. 2) détail du portrait



(ill. 3) visage en infrarouge



(ill. 4) toile clouée sur le châssis



(ill. 5) clefs du châssis

n.
Salvan, VS, Suisse

Salvan, VS, Suisse
m. 30.04.1802
Monthey, VS, Suisse
d. 24.11.1809
Monthey, VS, Suisse

† 12.07.1803
Monthey, VS, Suisse
† 22.12.1866
Monthey, VS, Suisse

n. ENV 1745
Troistorrents, VS, Suisse
m. 16.09.1771
Troistorrents, VS, Suisse
d. 16.01.1802
Monthey, VS, Suisse

12.12.1784
hemex, Suisse
30.05.1840
Monthey, VS, Suisse

n. 27.09.1711
Troistorrents, VS, Suisse
m. 07.01.1744
Troistorrents, VS, Suisse
d. 21.03.1785
Troistorrents, VS, Suisse

n.
Troistorrents, VS, Suisse
d. 01.09.1755
Troistorrents, VS, Suisse

n.
Massongex, VS, Suisse

n.
Massongex, VS, Suisse
d. 14.05.1788
Troistorrents, VS, Suisse

n. 19.08.1663
d. APR 1724

d. 15.04.1734
Troistorrents, VS, Suisse

n.
m. 07.01.1706
d. AVT 1737

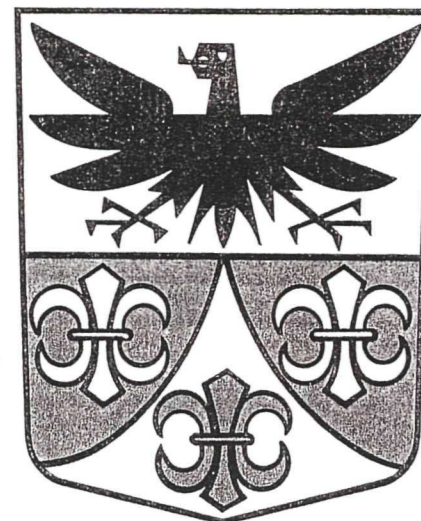
n. ENV 1677
d. 02.04.1737
Troistorrents, VS, Suisse



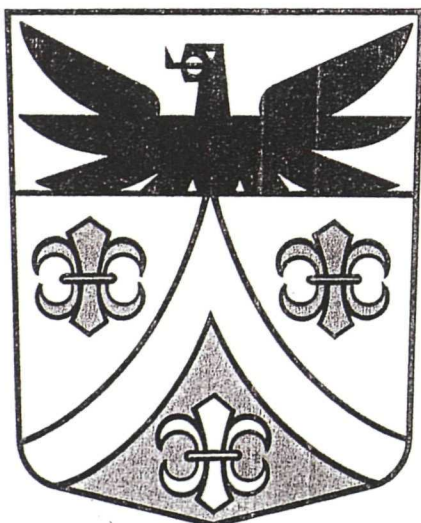
CHANTON ²



CHAPELAY ¹



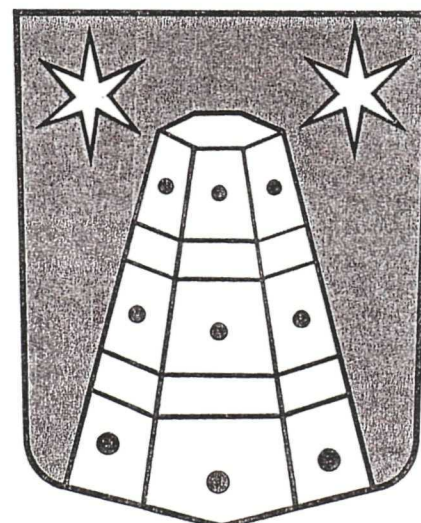
CHAPELAY ²



CHAPELAY ³



CHAPELET, CHAPPELET ¹*



CHAPELET, CHAPPELET ²

Bibliographie

ANDEREGG, Klaus, Bernard Wyder, *Ex-Voto du Valais, Walliser Votivbilder*, Martigny, Manoir de Martigny du 24 juin au 16 septembre 1973.

ANTONIETTI, Thomas, Alexandra Moulin, *1798 : La révolution en Valais*, Sion, Musées cantonaux du Valais, 1998.

ANTONIETTI, Thomas, *Mode, Macht und Tracht : Kleidungsverhalten in Visperterminen und im Wallis, 1700-2000*, Baden, Hier und Jetzt Verlag für Kultur und Geschichte, 2003.

Armorial valaisan, publié par les archives cantonales, Sion, 1946 ; Sierre, Ed. A la Carte, 1997².

BALET, Virginie, *La Verrerie de Monthey 1824-1933*, éditions faim de siècle, Fribourg, 2005.

BARLATEY, Georges, « Emile Vuilloud, architecte, peintre et musicien », in *Pages montheyannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 13, 1990.

BAUD, Gérard, *Pèlerinages et chapelles du val d'Abondance*, Thonon-les-Bains, Imprimerie Sopizet, 1985.

CASSINA, Gaëtan, Gard, Jean-Michel, *L'église paroissiale du Châble, Bagnes*, Centre de recherches historiques de Bagnes, Sion, Imprimerie Valprint S.A., 1982.

CASSINA, Gaëtan, Giroud, Charles, *L'église Saint-Hippolyte de Vouvry*, Vouvry, Commune de Vouvry, 1980.

CASSINA, Gaëtan « Mobilier et objets liturgiques », in *L'église à Arbaz, des pierres, des hommes...*, Sion, Varone et Bonvin, 1988, pp. 83-94.

COUTAZ, Gilbert, *Les chanoines réguliers de Saint-Augustin en Valais : le Grand-Saint-Bernard, Saint-Maurice d'Agaune, les prieurés valaisans d'Abondance*, Helvetia Sacra, section 4, les ordres suivant la règle de Saint-Augustin, vol. 1., Bâle, Helbing et Lichtenhahn, 1997.

DEUCHIER, Florens, *La peinture suisse: du Moyen à l'aube du XX^e siècle*, Genève, Skira, 1975.

DONNET, André, *Guide artistique du Valais*, Sion, Editions Fipel, 1954.

DONNET, André, Marclay, Jean, *Le pays de Monthey autrefois*, Martigny, Editions Pillet, 1977.

DONNET, André, « La Société du Casino de Sion 1861-1904 », in *Annales valaisannes*, Sion, 1990, p. 186.

Félix Cortey 1760-1835 Peintre valaisan, Commune de Bagnes, centre de recherches historiques de Bagnes, Martigny, 1979.

FELLEY, Eric, « Le chemin de Chapelet », in *Le Nouvelliste*, Sion, jeudi 31 octobre 1996, p. 17.

FOUCART, Bruno *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.

GARD, Pierre, *Notice historique sur la contrée de Lens*, [s.l.] , 1933, reprint, Sierre, Ed. à la Carte, 2003².

GATTLEN, Anton, *Estampes topographiques du Valais*, 2 vol., Brig, Ed. Gravures, 1987 et 1992.

GATTLEN, Anton, *Porträtverzeichnis des Malers Lorenz Justin Ritz*, in *Vallesia*, tome XVIII, Sion, 1963, pp. 217-247.

GERARD, Anne-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 2000.

GODET, Marcel, Turler, Henri, Attinger, Victor, *Dictionnaire Historique et Biographique de la Suisse*, Neuchâtel, Administration du Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 1924.

GRIENER, Pascal, Ruedin, Pascal, *Le musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947-1997, naissance et développement d'une collection publique en Valais : contextes et modèles*, Sion, Editions des Musées cantonaux, 1997.

JENNY, Hans, *Kunstführer durch die Schweiz*, Band 2, Zürich, Böhler-Verlag, Wabern, 1976, reprint, *Kunstführer durch die Schweiz*, 2005².

JORDAN, Léon, « Les Saints patrons de la paroisse », in *Vérossaz, ma paroisse*, ouvrage collectif publié à l'occasion du 150^{ème} anniversaire de la paroisse et du 160^{ème} anniversaire de la constitution de l'église paroissiale récemment restaurée, Vérossaz, édité par la Paroisse Ste-Marguerite, 1999, pp. 47-53.

Joseph Brouhoud 1815-1892 Peintre de l'école bagnarde, Commune de Bagnes, centre de recherches historiques de Bagnes, Imprimerie Pillet, Martigny, 1984.

LOCHER, Hubert, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

LUGON, Antoine, Ribordy-Evéquoz, Véronique, *La Cathédrale Notre-Dame de Sion*, (s.l) : (s.n.), 1995.

MEYER-SIDLER, Eugen, « Antoine Hecht (1786-1837), peintre de Willisau (LU), en Valais de 1808 à 1823 », in *Vallesia*, tome XXXVI, Sion, 1981, pp. 61-68.

MEYER-SIDLER, Eugen, *Anton Hecht Kunstmaler aus Willisau, 1786-1837*, Separatdruck aus der Heimatkunde des Wiggertals, Heft 41, 1983.

MORAND, Marie-Claude, « De la perruque au gibus : la situation artistique en Valais au début du XIX^e siècle », in *Sion, La part du Feu (1788-1988)*, Sion, Catalogue édité par les musées cantonaux du Valais et les Archives communales de Sion, 1988, pp. 139-159.

PAPILLOUD, Jean-Henri, « Le creuset révolutionnaire » ; Gérald et Silvia Arlettaz, « Les conflits de l'intégration politique » ; Alain Clavien, « La modernisation en Valais », in *Histoire du Valais*, tome 3, Sion, Société d'histoire du Valais romand, Annales Valaisannes, 2001-2002, pp. 447-500 ; 507-574 ; 583-632.

PARVEX, Maurice, « Les chapelles de Monthey après 1700 », in *Pages montheyannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 16, 2007, p. 29.

PASTOUREAU, Michel, Gaston Duchet-Suchaud, *La Bible et les Saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 2006.

RAEMY-BERTHOD, Catherine, *Les sanctuaires de la paroisse d'Evionnaz*, Saint-Maurice, Imprimerie Saint-Augustin, 1997.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, PUF, 1955 ; Millwood N. Y., Kraus reprint, 1988².

RITZ, Lorenz Justin, *Notizien aus meinem Leben*, édité par Anton Gattlen, *Vallesia*, 1961, pp. 1-224.

RIVIER, May, *L'Eglise paroissiale de Monthey et la Cure*, Lausanne, Imprimeries Réunies, 1994.

SCHÖPFER, Hermann, « Der Einsiedler von Überstorf », in *Freiburger Volkstalender*, 1998, pp. 77-79.

SEILER, Andreas, *Histoire politique du Valais, 1815-1844*, Imprimerie Saint-Augustin, Saint-Maurice, 1951.

SNEIDERS, Nico, « Monthey au XIX^e siècle, particulièrement au temps de la construction au temps de l'église de Monthey », in *Pages montheyannes*, éditées par l'Association du Vieux-Monthey, nr. 16, 2007, pp. 37-53.

TRUFFER, Bernard, *Portraits des évêques de Sion de 1418 à 1977*, Sion, Sedunum Nostrum, Annuaire N° 7, 1977.

WIRTHNER, Raymund, *Costumes du Valais, Walliser Trachten*, Visp, Roten Verlag, 2001.

WOLFF DE, Albert, *Le portrait valaisan*, Genève, Roto-Sadag, 1957.

WYDER, Bernard, *Trois essais sur l'art en Valais*, Martigny, Imprimerie Cassaz-Montfort, 1984.

ZELGER, Franz, *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert, Ich male für fromme Gemüter*, Luzern, Mengis und Sticher, Kunstmuseum Luzern, 1985.
